

John C. Roe.
Leipzig '91.

GESCHICHTE

DER

ENGLISCHEN LITTERATUR.

Von demselben Verfasser sind ferner erschienen:

Geschichte der französischen Litteratur.
2. verbesserte Auflage.

Lord Byron.
Eine Autobiographie. 3. Auflage.

Italienische Liebeslieder.

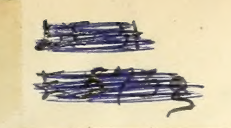
Psychologie der französischen Litteratur.
2. Auflage.

Hat Lord Bacon die Dramen Shakspeares geschrieben?
2. Auflage.

Die Uebersetzungsseuche.
4. Auflage.

Griechische Frühlingstage.

Die Aussprache des Griechischen.



GESCHICHTE

DER

ENGLISCHEN LITTERATUR

VON IHREN

ANFÄNGEN BIS AUF DIE NEUESTE ZEIT.

MIT EINEM ANHANGE:

DIE AMERIKANISCHE LITTERATUR.

VON

EDUARD ENGEL.

ZWEITE, VERBESSERTE AUFLAGE.

LEIPZIG,
VERLAG VON B. ELISCHER.
1888.

Druck von August Pries in Leipzig.

Vorwort zur ersten Auflage.

Eine neue Geschichte der englischen Litteratur bedarf deshalb vielleicht keiner besonderen Entschuldigung, weil es auffallenderweise in Deutschland an einem Buche wie diesem fehlt. Außer dem kurzen Leitfaden von Scherr gibt es kein deutsches Werk, welches die gesamte schöne und schönwissenschaftliche Litteratur Englands bis in die neueste Zeit auf Grund der Quellen behandelt und die kritischen Urteile durch Proben belegt.

Dieses Buch macht nicht den Anspruch, den genauen Kennern der englischen Litteratur, namentlich den Professoren der englischen Philologie, viel Neues zu sagen. Es ist in der Absicht geschrieben der gebildeten deutschen Leserwelt, soweit sie Neigung für die Litteratur Englands hat, ein Begleitwerk zu der eigenen Lektüre englischer Schriftsteller zu liefern und auf das Hervorragendste aufmerksam zu machen. Der Verfasser hat nicht das Bestreben gehabt, eine auch nur annähernde bibliographische Vollständigkeit zu bieten; er schätzt die Reichhaltigkeit eines solchen Buches an bloßen Autornamen und Büchertiteln sehr gering. Worauf es bei den stets höher anwachsenden Ansprüchen an das litterarhistorische Wissen ankommt, ist, dass man endlich einmal beginnt, das Überflüssige und Wertlose, was sich von einer Litteraturgeschichte in die andere fortschleppt, entweder ganz wegzulassen oder es als überflüssig und wertlos zu bezeichnen.

Der Verfasser hat an sich selbst die Forderung gestellt, die ein Buch wie das vorliegende auch dem Leser auferlegt: jedes Urteil durch die Kenntnis der Quellen zu begründen. Es ist keinem Menschen gegeben, alles zu lesen, was zu der Litteratur einer großen Nation gehört; aber vom Litteraturhistoriker muss verlangt werden, dass er die Autoren kenne, über welche er schreibt: eine selbstver-

ständliche, aber keineswegs stets erfüllte Forderung. Somit waren die Quellen dieses Buches fast ausschließlich die Werke der darin behandelten Autoren.

Dass es völlig unausführbar ist, in einem handlichen Bande mit der Litteraturgeschichte eines Volkes zugleich eine Geschichte seiner Politik, Kunst und gesamten Kultur zu liefern, wird man begreifen. Es ist nur so viel über die begleitenden Umstände, unter welchen die Litteraturwerke erschienen, und nur so viel über die persönlichen Verhältnisse der Verfasser gesagt worden, wie zum Verständnis ihrer Werke oder des Urteils über dieselben unumgänglich erforderlich schien. Es wäre nicht schwer gewesen, längere Abhandlungen über die Kultur des englischen Publikums einzuschalten; es schien angemessener, den so sehr knappen Raum für die Darstellung Derer zu verwenden, welche doch am Ende die Litteratur machen: der Schriftsteller. In neuerer Zeit hat sich mehr und mehr die Ansicht festgesetzt, als sei die Litteratur eines Volkes nichts als ein Ausfluss seiner allgemeinen Kulturbedingungen, und als könne man auf Grund der vermeintlichen Kenntnis dieser Kulturbedingungen die Meisterwerke der Poesie gewissermaßen mathematisch vorausberechnen. Der Verfasser dieses Buches wagt völlig entgegengesetzter Ansicht zu sein; er glaubt, dass die Litteratur, wenigstens die, welche sich eingräbt in den Volksgeist und lebenzeugend weiter lebt, ihrerseits die sogenannte Kultur eines Volkes machen hilft, nicht umgekehrt. Die großen Poeten sind von keiner Zeit und darum von aller Zeit. Die vergänglichen Werke des Tages mögen nichts sein als Äußerungen des jeweiligen Kulturzustandes einer Nation; die anderen entziehen sich der Erklärung des Woher. Shakspeares Dramen sind verständlich auch ohne genaue Beschreibung des Globe-Theaters, und Robert Burns' Gedichte gewinnen wenig an Wert oder an Deutlichkeit durch eine Kenntnis der Bodenbeschaffenheit Schottlands und durch das Studium der Sitten der Schotten. All diese Nebensächlichkeiten lernt man durch die Litteraturkunde von selbst nebenher; ohne die Kenntnis der Werke der Schriftsteller vermag der gelehrteste Kulturgeschichtsmathematiker nicht das mindeste über den Geist jener Werke zu erraten, so wenig wie er aus der vertrautesten Kenntnis unserer jetzigen Kultur weissagen kann, wess Geistes der große Dichter der nächsten Zukunft sein wird, der vielleicht schon unter uns lebt.

Der Verfasser denkt über die Aufgabe der Litteraturgeschichte ganz demütig und bescheiden. Sie soll sich nicht anmaßen, altklug davon zu reden, warum es so und nicht anders hat kommen müssen; sie soll sich daran begnügen zu erforschen, wie es gekommen ist, getreu Heine-Immermanns weisem Rat an die Litterarhistoriker:

Lass dein Lächeln, lass dein Flennen, sag uns ohne Hinterlist,
Wann Hans Sachs das Licht erblickte, Weckherlin gestorben ist.

Der Verfasser schließt mit dem Ausdruck des warmen Dankes an die Musteranstalt der Bibliothek des *British Museum*, ohne deren wundervolle, in der Welt der Bücher einzig dastehende Schätze und unerreichte Zweckmäßigkeit der Verwaltung er dieses Buch nicht hätte vollenden können.

London, British Museum, August 1883.

Vorwort zur zweiten Auflage.

Der Nachdruck dieses Werkes, ebenso wie meiner „Geschichte der französischen Litteratur", begangen durch den früheren Verleger beider Werke, hat das Erscheinen der zweiten Auflage ungebürlich verzögert. Diese hat die wichtigsten seit dem Erscheinen der ersten Auflage hinzugekommenen Erzeugnisse berücksichtigt, sich aber im übrigen meist auf eine noch strengere Beseitigung der überflüssigen Fremdwörter beschränkt und in vielen Fällen statt deutscher Uebersetzungen die Originale gegeben, um einem von der Kritik geäußerten, nicht unberechtigten Wunsche nachzukommen.

Berlin, Oktober 1887.

Eduard Engel.

Inhalt.

ERSTES BUCH.

Die altenglische Litteratur.

VII – XV. Jahrhundert.

ZWEITES BUCH.

Das Zeitalter der Renaissance.

DRITTES BUCH.

Die Zeit der Bürgerkriege.

VIERTES BUCH.

Das Zeitalter der Königin Anna, Georgs I. und Georgs II. (XVIII. Jahrhundert, I. Hälfte).

FÜNFTES BUCH.

Die Rückkehr zur Natur. (XVIII. Jahrhundert, II. Hälfte.)

SECHSTES BUCH.

Das XIX. Jahrhundert. Die Dichter.

SIEBENTES BUCH.

Das XIX. Jahrhundert. II. Die Prosaiker.

ACHTES BUCH.

Die Litteratur Nordamerikas.

Einleitung.

Die englische Sprache.*)

Diese Geschichte der englischen Litteratur wird in den Kreis ihrer Betrachtung nur diejenigen Werke ziehen, welche in englischer Sprache abgefasst sind. Die altbritische Barden-Poesie in celtischer Sprache fällt nicht unter den Begriff der englischen Nationallitteratur, und nur mit dieser haben wir es im vorliegenden Buche zu tun. Denn Englands Sprache des öffentlichen Lebens wie der Litteratur ist die englische, und die Schriftsteller aus anderen Sprachgebieten haben, soweit sie überhaupt in Betracht kommen, sämtlich englisch geschrieben. Der Irländer Thomas Moore und der Schotte Walter Scott sind englische Dichter.

---

*) Latham: *The English language.* — J. Early: *The philology of the English tongue.* — Marsh: *Lectures on English.* — Ellis: *On early English pronounciation.* — Morris: *Historical outlines of English accidence.* — Behnsch: Geschichte der englischen Sprache und Litteratur. — Kemble: *The Saxons in England.* — Th. Wright: *The Celt, the Roman and the Saxon.* — Ein handliches Lesebuch des „Angelsächsischen“ mit Grammatik und Wörterbuch bietet der *Anglosaxon reader* von Sweet. — Fiedler und Sachs: Wissenschaftliche Grammatik der englischen Sprache. — E. Mätzner: Englische Grammatik. — C. Fr. Koch: Historische Grammatik der englischen Sprache. — Ed. Müller: Etymologisches Wörterbuch der englischen Sprache. — Stratman: *Dictionary of the old English language.* — E. Mätzner: Wörterbuch zu den altenglischen Sprachproben. — Halliwell: *Dictionary of archaic and provincial words.* — Wright: *Dictionary of obsolete and provincial English.* — Das beste Wörterbuch der englischen Sprache, ein Seitenstück zu Grimms und Littrés Wörterbüchern des Deutschen und Französischen, ist jetzt im Erscheinen begriffen bei Murray in London; seine Vollendung steht in ebenso weiter Ferne, wie die des Grimmschen. Ferner die bekannten älteren Wörterbücher von Johnson und von Webster. Endlich das *Dictionary of the English etymology* von Wedgwood.

Die geschichtliche Auffassung von der Entwickelung der englischen Sprache ist vielfach dadurch getrübt worden, dass man ihrem ältesten Zustande den Namen „Angelsächsich“ gegeben und sich dadurch hat verleiten lassen, Englisch und Angelsächsisch für zwei verschiedene Sprachen zu halten. In neuerer Zeit lässt die Wissenschaft jene irrige Bezeichnung mehr und mehr fallen; auch in diesem Buche wird die älteste sprachliche und litterarische Periode in Englands Geschichte der historischen Wahrheit gemäß die altenglische genannt werden.

Als Cäsar im Jahre 55 v. Chr. Britanniens Boden zuerst betrat, fand er eine celtische Bevölkerung vor, Stammverwandte der Celten in Gallien. Im Norden des Landes, in Schottland, saßen die Pikten, von den Römern die Caledonier genannt; im Süden die Briten, in Irland die Gälen oder Iren. Die Unterjochung des Landes ward eine vollständige erst unter dem Kaiser Severus (209 n. Chr.)

Zweihundert Jahre hat die Herrschaft der Römer auf Britannien gelastet, bis 409 n. Chr., da der Kaiser Honorius die Truppen zurückrief; aber in keinem Lande Europas hat sie weniger Spuren ihres geistigen, namentlich ihres sprachlichen Einflusses hinterlassen. Ob es die geringere Zahl der römischen Soldaten und Kolonisten, im Vergleich zu der massenhaften Einwanderung in das dem römischen Reich benachbarte Gallien, oder ob es die größere Zähigkeit der britannischen Celten gewesen, — genug, dass von römischen Bestandteilen aus den ersten vier Jahrhunderten n. Chr. sich im Englischen heute nur noch vier vereinzelte Reste nachweisen lassen: die Endung *coln* in Lincoln (aus *colonia*), das Wort *street* (aus *strata*), *Chester* (als selbständiger Ortsname. wie auch z. B. in *Winchester*, *Colchester*) aus *castrum*, und *portus* in *Portsmouth*.

Was sonst an Wörtern romanischen Ursprungs aus der Zeit vor der Einwanderung der Normannen (1066) im Altenglischen sich findet, verdankt seine Aufnahme in den Sprachschatz nicht der Römerherrschaft, sondern den Einflüssen der christlichen Kirche mit ihrer lateinischen Gottesdienstsprache (seit 597). Auf demselben Wege sind auch die ersten griechischen Bestandteile ins Englische eingedrungen, wie *priest* aus *πρεσβύτης*, *church* aus *κυριακή*; aus denselben Wörtern sind auch die deutschen „Priester“ und „Kirche“ entstanden.

Um die Mitte des fünften Jahrhunderts begann von den schleswig-holsteinischen Küstenstrichen in die südlichen Gebiete Britanniens jene germanische Einwanderung, welche dem Lande und der Sprache ihren Namen und Charakter gegeben. Angeln waren es vornehmlich, ein friesischer Volkstamm, welche, dem germanischen Wandertriebe folgend, zu Tausenden der Heimat an der Nordsee den Rücken kehrten und sich „drüben“ ansiedelten. Ob die Sage von Hengist und Horsa, den Führern der anglischen Sachsen bei ihrer Landung im Jahre 449, mehr ist als ein nachträglicher Erklärungsversuch für einen lange andauernden geschichtlichen Vorgang: für die Einwanderung niederdeutscher Völkerschaften in England, mag auf sich beruhen; Beda, welcher zuerst von jenen Angelnhäuptlingen spricht, ist kein sehr zuverlässiger Gewährsmann für Begebenheiten vor seiner Zeit. Mit großer Wahrscheinlichkeit anzunehmen ist, dass friedliche Einwanderungen von der deutschen Nordseeküste Jahrhunderte hindurch stattgefunden haben, dass aber die Zurückziehung der römischen Legionen aus Britannien zu Anfang des fünften Jahrhunderts zum Schutze Roms gegen die germanische Völkerwanderung das Zeichen gegeben zur Überflutung Englands durch deutsche Eroberer. Angeblich sollen die Briten selbst, von den Pikten des Nordens bedrängt, die Angelsachsen zur Hilfe herübergerufen haben. Indessen bei einem reisigen Volke wie den Friesen bedurfte es gewiss solcher Einladung nicht; sie kamen von selber, nachdem die Römer die Insel verlassen, und trotzig blieben sie auf dem einmal in Besitz genommenen Boden. Und dort wohnen ihre Nachkommen noch heute, nachdem sie die einzige spätere Eroberung Englands, durch die Normannen, kraft ihrer niederdeutschen Zähigkeit zu ihrem Segen gestaltet.

Neben den englischen Einwanderungen von Süden her hatte auch eine skandinavische Völkerflutwelle sich nach England gewälzt: Norweger und Schweden vom Nordosten, Dänen vom Osten segelten nach dem fruchtbaren Lande im Westen. Der sprachliche Unterschied zwischen Skandinaviern und Friesen kann damals (um das 5.—8. Jahrhundert) kein großer gewesen sein, denn das aus der Vermischung der drei Einwanderersprachen entstandene *Englisc* zeigt sich in den ältesten Litteraturdenkmälern ziemlich gleichartig durch ganz England, und erst später machen sich provinzielle Dialektverschiedenheiten geltend.

Auffallend, wenngleich nicht ohne Seitenstück in der Geschichte, ist das sprachliche Zurückdrängen und Unterjochen der einheimischen. celtischen Urbevölkerung durch die deutschen Einwanderer. Schon das Altenglische weist nur ganz vereinzelte celtische Bestandtteile auf, die völlig den Charakter von Fremdwörtern haben. Dagegen hat allerdings das Celtische seinen Einfluss auf die Litteratur Englands zu verschiedenen Zeiten sehr mächtig ausgeübt; der breite Strom der celtischen Arthur-Sage z. B. durchzieht deutlich erkennbar fast alle Jahrhunderte englischer Litteratur.

Seit dem ersten Auftreten der altenglischen Sprache in der Dichtung heißt sie nicht anders als *Englisc*, wie auch die Altengländer sich *Englisc folc* nannten. Noch reiner deutet das französische *Angleterre* den Ursprung an: „Angeln-Land". Die alten Namen „Britannien" und „Briten" verschwanden früh und finden sich heute nur noch in der Diplomatensprache oder im rednerischen Stil.

Der Name „Angelsachsen" kommt zuerst vor in einem „Leben" des Königs Alfreds des Großen, worin dieser „*Angul-Saxonum Rex*" genannt wird; ohne Grund, denn „Sachsen" hießen die „Englischen nur bei den andern Völkern, auch bei den unterjochten Celten Britanniens selber.

Wie sah nun dieses älteste Englisch aus? Zwei Sprachproben aus den frühesten Zeiten der englischen Litteratur mögen hierauf antworten. Die eine entstammt dem Epos „Beowulf", dem ältesten Sprach- und Litteraturdenkmal Englands (aus dem 7. Jahrhundert); — die zweite einem Werke Alfreds des Großen (aus dem 9. Jahrhundert). Beide zeigen den von fremden Stoffen fast ganz reinen germanischen Sprachkörper. So oder ähnlich ist seit dem 5. Jahrhundert bis zur Eroberung durch die Normannen, also 600 Jahre lang, in England gesprochen und geschrieben worden.

Beowulfs Leichenbestattung.

Him tha*) gegiredan	Ihm dann bereiteten
Geata leode	Die Geatenmänner
Ad on eorthan,	Einen Scheiterhaufen auf Erden,
Unwaclicne	Einen mächtigen,
Helm-behongen,	Helmbehangenen,

*) Der Laut *th* entspricht dem neuenglischen *th*; in den altenglischen Handschriften stehen dafür zwei besondere Zeichen: þ für das sogenannte harte *th* (z. B. in *thick*), und ð für das weiche *th* (z. B. in *the*).

Hilde-bordum.
Beorhtum byrnum,
Swa he bena wæs:
Alegdon tha to-middes
Mærne theoden
Haeleth hiofende,
Hlaford (lord!) leofne;
Ongunnon tha on beorge
Bæl-fira mæst
Wigend weccan:
Wudu-rec ashah
Sweart of swic-thole,
Swogende glet
Wope bewunden,
Wind-blond gelæg
Oth thæt he tha ban-hus
Gebrocen hæfde,
Hat on hrethre;
Higum unrote
Mod-ceare mændon
Mon dryhtnes cwealm.

Mit Kriegsschilden,
Glänzenden Panzern,
Wie er gewünscht hatte:
Es legten dann zu mitten
Den berühmten Führer
Die trauernden Helden,
Den geliebten Herrn;
Begannen dann auf dem Berge
Den mächtigsten Leichenbrand
Wetteifernd zu wecken:
Der Holzrauch stieg auf,
Schwarz vom Holzverzehrer,
Rauschende Glut,
Mit Wehklagen umwunden.
Windwirbel lag,
Bis dass er das Beinhaus
Gebrochen hatte,
Heiß auf der Brust;
In den Seelen bekümmert,
Im Gemüt besorgt betrauerten sie
Des Mannherrn Tod.

(Deutsch von Behnsch).

Orpheus und Eurydice.

(Aus des Königs Alfred Prosaübersetzung des Buches von Boëthius „*De Consolatione Philosophiae*".)

Hit gelamp gio, thætte an hearpere wæs on thære theode the Thracia hatte. Thæs nama wæs Orpheus. He hæfde an swithe ænlic wif; sio wæs haten Eurydice. Tha ongann monn secgan be tham hearpere, thæt he mihte hearpian thæt se wudu wagode for tham swege, and wilde deor thær woldon to-irnan and standan, swilce hi tamu wæren, swa stille, theah him men oththe hundas with eoden, thæt hi hi na ne onscunedon. Tha sædon hi thæt thæs hearperes wif sceolde acwellan and hire sawle mon sceolde lædan to helle.

(Wörtliche Übersetzung.)

Es geschah vormals, dass ein Harfner war in dem Lande, welches Thracien hieß. Dessen Name war Orpheus. Er hatte ein ganz einziges Weib; sie war geheissen Eurydice. Da begann man zu sagen von dem Harfner, dass er konnte harfen, sodass der Wald sich bewegte nach dem Klange, und wilde Tiere dort wollten hinrennen und stehen, als ob sie zahm wären, so still, obgleich ihnen Menschen oder Hunde nahe kamen, dass sie sie gar nicht scheuten. Da sagten sie, dass des Harfners Weib sollte sterben und ihre Seele man sollte leiten zur Hölle.

Es folgt die Beschreibung von Orpheus' Höllenfahrt und seinem zauberhaften Spiel vor dem König der Unterwelt. Dann heißt es weiter:

Tha he tha lange and lange hearpode, tha cleopode se hellwara cyning and cwæth: „Uton, agifan thæm esne his wif, forthæm he hi hæfth geearnad mid his hearpunga.“	Als er dann lange und lange geharft, da rief der höllenbewohnende König und sagte: „Wohlan, gebt diesem Manne sein Weib, weil er sie hat verdient mit seinem Harfenspiel.“

In keinem der ältesten Litteraturdenkmäler heißt die Sprache „Angelsächsisch“; in der Einleitung zu seiner Übersetzung des Boëthius nennt König Alfred sie wiederholt „Englisch“, und englisch, d. h. germanisch, ist sie geblieben trotz der normannischen Eroberung.

Diese geschah im Jahre 1066 durch den Normannenherzog Wilhelm, einen Sohn des Herzogs Robert des Teufels. Die Normannen (Nordmannen!) waren ursprünglich ein skandinavischer, also germanischer Volksstamm, dessen Häuptling Rollo, vom König Harold Harfagr zu Anfang des 10. Jahrhunderts aus Norwegen verwiesen, sich mit seinen seeräuberischen Anhängern der Normandie bemächtigt hatte. Unter dem Einfluss der umwohnenden französischen Bevölkerung und durch die Verschwägerung mit den einheimischen Familien gaben die Normannen ihre germanische Muttersprache auf und zwar so schnell, dass schon gegen das Ende des 10. Jahrhunderts in Rouen, dem Sitz der Normannenherzöge, nur französisch gesprochen wurde. Ja die älteste volkstümliche Dichtung der Franzosen, die *Chanson de Roland* (aus dem letzten Viertel des 11. Jahrhunderts) rührt von einem normannischen Dichter her. Immerhin aber muss Gewicht darauf gelegt werden, dass es Germanen waren, welche das germanische England unter ihre Botmäßigkeit brachten. Nie hat nach dem Abzuge der Römer, also seit dem 5. Jahrhundert, ein nicht germanisches Heer Englands Boden erobernd betreten. — Das Zahlenverhältnis der Normannen, die England eroberten, zu den Sachsen wird wie 60000 zu 2 Millionen geschätzt.

Der letzte Angelnkönig, Harold, fiel auf dem blutigen Schlachtfeld von Hastings. England wurde unter die normannischen Edelinge verteilt; die bis dahin freien „Englischen“ wurden Hörige auf ihrem altererbten Grunde und die Opfer der grausamsten Launen ihrer

übermütigen Herren. Auf alles legten diese ihre Hand; England wurde lange wie ein nur vorübergehender Besitz betrachtet und demgemäß schonungslos ausgebeutet; wogegen die Normandie jenseits des Kanals als das eigentliche Stammland galt, wohin zurückzukehren jedem Ritter freistand. Aber die Verschwägerung mit vornehmen sächsischen Familien; die Unmöglichkeit, inmitten einer geistig nahezu gleich hoch entwickelten, an Zahl unendlich überlegenen Bevölkerung sich politisch und sprachlich abzusondern; die zunehmende Lockerung der Bande, welche die Normannen an Frankreich fesselten; vor allem endlich der gänzliche Verlust der Normandie für Englands Könige unter Johann ohne Land (1206) brachten es zuwege, dass die hochfahrenden Eroberer, die französischen Verächter englischer Sitte und Sprache, in fast ebenso kurzer Zeit so gute Engländer wurden, wie sie vordem aus skandinavischen Germanen sprachlich zu französischen Romanen geworden waren. Deutsches Blut hat sich von jeher schnell an fremden Boden gewöhnt.

Man darf nicht vergessen, will man die Rolle des durch die Normannen nach England gebrachten Französischen in der Entwickelungsgeschichte der englischen Sprache begreifen —: die Normannen waren im Jahre 1066 selbst erst seit 150 Jahren Franzosen geworden, und es ist nicht anzunehmen, dass trotz ihrer äußerlichen Französirung nicht noch manche germanische Sprachüberlieferung in ihnen lebendig geblieben war. Die nahe Berührung mit einem germanischen Volk, die räumliche Entfremdung von dem romanischen Hinterland Frankreich und vor allem der nicht sehr große Abstand zwischen der Kulturstufe der Engländer und Normannen zur Zeit der Eroberung, — dies waren die wesentlichsten Ursachen, weshalb die Normannen durch ihre besiegten Feinde englisirt wurden, nicht aber das Umgekehrte geschah.

Freilich war die Wirkung der fremden Sprache der Sieger auf das Englische des 11. Jahrhunderts in der ersten Zeit nach der Eroberung äußerlich eine sehr bedeutende. Das Englische wurde vom Hof, aus den Gerichten, Kanzleien und Schulen verbannt; Französisch wurde die offizielle Sprache. Englische Bischöfe verloren ihre Sitze, weil sie nicht französisch sprachen; englische Kläger blieben rechtlos, weil sie nur englisch klagen konnten. Alle Gesetze, die unter König William und seinen nächsten Nachfolgern erlassen wurden, lauteten französisch. Eine kleine Probe aus einem dieser

Gesetze möge als Sprachzeuge für die kurze „normannische“ Periode Englands hier stehen.

Pais a Sainte Yglise: de quel forfait que home out fait en cel temps e il pout venir a Sainte Yglise, out pais de vie e de membre.

Friede der heiligen Kirche: welch Verbrechen ein Mensch auch in dieser Zeit begangen und er kann in eine heilige Kirche kommen, der habe Frieden an Leben und Leib.

Der Einfluss des Französischen auf das Englische hatte schon vor der Landung der Normannen begonnen. König Eduard der Bekenner, der Vorgänger Harolds, war am Hofe zu Rouen erzogen worden, und Französisch war teilweis schon unter den letzten Sachsenkönigen Hofsprache gewesen. Dazu kam, dass das Altenglische in sich selbst eine allmähliche, aber wesentliche Umgestaltung durchgemacht hatte: die kräftigen Deklinations- und Konjugationsendungen wurden abgeschwächt; es geschah ungefähr dasselbe wie beim Übergang aus der althochdeutschen zur mittelhochdeutschen Zeit. Die normannische Einwanderung hat zum schnelleren Absterben der kräftigen Beugungsformen des Englischen sicher mit beigetragen: die Normannen erlernten wohl zur Not den englischen Wortschatz, aber die Grammatik mit ihrer „starken“ und „schwachen“ Deklination und Konjugation, ihren drei Geschlechtern der Hauptwörter und ähnlichen Schwierigkeiten ging ihnen nicht ein. Sie machten sich die Sache leichter, und die Engländer, die ohnehin in der Entwickelung zur grammatischen Vereinfachung begriffen waren, kamen ihren Herren auf diesem Wege entgegen. So geschah es, dass das Französische mehr wie ein förderliches Gährungsmittel bei der Fortbildung des Englischen wirkte, denn wie ein feindliches, verdrängendes Element. Nachdem die Übergangszeit, etwa vom Jahre 1066 bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts zu rechnen, vorbei war, zeigte es sich, dass die englische Sprache keineswegs der französischen zum Opfer gefallen, ja dass nicht einmal eine enge Verschmelzung beider Sprachen zu einer neuen Sprache erfolgt war: vielmehr war das schon im 11. Jahrhundert litterarisch hochentwickelte Englische siegreich aus dem Sprachenkampfe hervorgegangen und hatte von der besiegten Sprache sich nur das angeeignet, was, ohne den eigenen Geist zu ändern, einen Schmuck und eine Bereicherung desselben darstellte. Nur ganz vereinzelt erhielt sich das Französische in England als selbständige Sprache, so noch

ziemlich lange am englischen Königshofe. Erst im Jahre 1362 verschwand es durch einen Erlass Eduards III. aus den Gerichten. Wenn noch heute am Hofe einer hannöverschen Königin bei feierlichen Gelegenheiten unverständliche alte normannische Formeln im Gebrauche sind, so ist das eine harmlose Spielerei ohne Bedeutung.

Die Schwierigkeit für den normannischen Adel, seine französische Sprache auch nur bis ins nächste Geschlecht rein zu vererben, führte zur Gründung der englischen Universitäten Oxford und Cambridge im 13. Jahrhundert. und damit fiel die leidige Notwendigkeit fort, die adlige Jugend behufs ihrer französischen Erziehung nach Frankreich hinüberzuschicken. Aber ganz naturgemäß wurde an den beiden hohen Landesschulen auch bald dem Englischen sein Recht eingeräumt. und die normannischen Jünglinge lernten dort die Sprache des Volkes, welches mehr und mehr ihr eigenes Volk wurde. Am längsten erhielt sich das Französische im Parlament und in der Sprache der Gesetze. Im Jahre 1483 wurden zuerst die Gesetze in englischer Sprache veröffentlicht, nachdem man allerdings schon lange zuvor im Parlament die unverständlich gewordene, fremde französische Sprache aufgegeben hatte. Mit einer königlichen Botschaft in englischer Sprache war das Parlament zuerst im Jahre 1363 eröffnet worden.

Wie es mit der Kenntnis des Französischen um das Ende des 14. Jahrhunderts selbst in den höheren und gebildeten Kreisen bestellt war, zeigt die Schilderung der Abtissin durch Chaucer in den „Canterbury-Erzählungen", wo das schlechte Schulfranzösisch mit dem sprichwörtlichen Spitznamen nach der Schule von „Stratford at de Bow" belegt wird:

> „Französisch sprach sie auch mit feinem Klang,
> Wie man in Stratfort es auf Schulen spricht;
> Französisch von Paris verstand sie nicht."

Vornehmlich das 15. Jahrhundert ist für das Ausmerzen des normannischen Elements bedeutsam geworden: die langen männermordenden „Kriege der beiden Rosen" (zwischen dem Hause York und Lancaster) haben dem normannischen Adel Tausende seiner besten Vertreter gekostet und das Aufkommen des landsässigen, sächsischen Adels gewaltig befördert.

Die englische Sprache ist eine germanische; sie blieb es nach der Vermischung mit französischen Elementen, wie sie es vorher gewesen. In dem Sinne germanisch, dass nicht nur der überwiegende Teil des Wörtervorrats, sondern vor allem auch die Grammatik ausschließlich germanisch war und geblieben ist. Daran hat keine Umgestaltung der Lebensbedingungen des englischen Volkes, keine Zunahme fremder Kultureinwirkungen etwas Wesentliches geändert.

Was zunächst den romanischen oder germanischen Charakter des englischen Wörterbuchs anlangt, so haben genaue statistische Feststellungen das bemerkenswerte Ergebnis geliefert, dass seit den ältesten Zeiten der englischen Litteratur (nach der Eroberung durch die Normannen) bis auf den heutigen Tag das Prozentverhältnis zwischen Romanisch und Germanisch im Englischen ziemlich unverändert geblieben ist! Man sollte annehmen, die zahllosen technischen Ausdrücke, welche durch die Erfindungen des 19. Jahrhunderts notwendig geworden und überwiegend der lateinischen Sprache entnommen sind, hätten auf jenes Verhältnis zu Gunsten des Romanischen eingewirkt. Durchaus nicht; eher lässt sich das Gegenteil behaupten: die englische Sprache des 19. Jahrhunderts ist germanischer als die des 18., wenngleich nicht voll so germanisch wie die des 14. und 15. Der amerikanische Sprachforscher Marsh hat mühsame Zählungen über das Prozentverhältnis des Romanischen und Germanischen bei den bedeutendsten englischen Schriftstellern vorgenommen*), aus denen einige Ziffern zum Beweise für den stetig germanischen Charakter des Englischen Anführung verdienen:

		Prozent	germanische Wörter.
13. Jahrhundert:	in Robert von Gloucesters Chronik der normannischen Eroberung . . 90	„	„
14. Jahrhundert:	in Piers Ploughmans „Vision" 95	„	„
	bei Chaucer 90	„	„
15. u. 16. Jahrhundert:	bei Thomas Morus . . 84	„	„
16. Jahrhundert:	in Spensers „Feenkönigin" 86	„	„

*) In seinen sehr empfehlenswerten *Lectures on the English Language* (New-York), 5. Kapitel.

		Prozent germanische Wörter.
16. Jahrhundert:	im Neuen Testament . 93	„ „
	in Shakspeares „Othello" 89	„ „
	„ „ „Sturm" . 88	„ „
17. Jahrhundert:	bei Milton 84	„ „
18. Jahrhundert:	bei Pope 80	„ „
	bei Swift, in verschiedenen Schriften . . 68, 85 und 72	„ „
	in den „Junius-Briefen" 76	„ „
	bei Gibbon 70	„ „
19. Jahrhundert:	bei Washington Irving 80	„ „
	bei Macaulay. 75	„ „
	bei Cullan Bryant . . 92	„ „
	bei Tennyson 88	„ „
	bei Longfellow 88	„ „

Handelte es sich bei diesen Zählungen auch immer nur um einzelne Schriften der betreffenden Schriftsteller, so reichen sie doch aus, um durch ihre ziemlich gleichförmigen, nur je nach den Jahrhunderten ein wenig auf und ab schwankenden Ergebnisse die germanische Sprachart des Englischen unwiderleglich zu erweisen. Eine Zählung des Inhalts des großen Websterschen Wörterbuches ergab ein Verhältnis der germanischen zu den romanischen Bestandteilen der englischen Sprache wie 30 zu 12, was freilich scheinbar nicht ganz den Ergebnissen der obigen Einzelprüfung entspricht. Der germanische Charakter des Englischen wird nämlich in der zusammenhängenden Rede dadurch sehr beträchtlich gesteigert, dass gerade die unentbehrlichsten und sich am häufigsten wiederholenden Teile der Sprache, also Artikel, Fürwörter, Hilfszeitwörter, Bindewörter, fast sämtliche Präpositionen, alle Zahlwörter (bis auf *second*) deutsch sind. Diesem Stande der Dinge entsprechend kann man im Englischen ohne Mühe ganze Sätze lediglich aus germanischen Wörtern bilden, wie denn z. B. das Vaterunser nur drei romanische Wörter aufweist; während ein nur aus romanischen Wörtern gebildeter Satz zu den Unmöglichkeiten gehören dürfte.

Die Verteilung der Wörter im Englischen nach dem germanischen und romanischen Ursprung ist von hoher kulturgeschichtlicher Bedeutung. Zum Ausdruck der innigsten Gefühle, zur Bezeichnung

des Menschlichnotwendigen gebraucht das Englische ganz überwiegend germanische Wörter. Deutscher Herkunft sind die Bezeichnungen der Naturerscheinungen, des Wetters, der Kleidung, der Waffen (mit Ausnahme der neu erfundenen), der ländlichen Geräte, der meisten Schiffsteile; deutsch sind Liebe, Hass und Sehnsucht; deutsch die Wörter für die Verwandtschaftsverhältnisse; für Gott, Mensch und Welt, und für unzählige andere Urbegriffe. — Dagegen sind französischen Ursprungs die Wörter für viele staatliche Einrichtungen (namentlich für das „*Parliament*", für das „*House of Commons*"); für Titel, Würden und Ämter; für Künste und Wissenschaften; für die meisten philosophischen Kunstausdrücke und Errungenschaften des neueren Forschergeistes. Die Allgemeinbegriffe sind der Mehrzahl nach französisch, die Besonderheiten deutsch. So heißt die Natur, wie in allen europäischen Kultursprachen, mit dem romanischen Wort *nature*, während die einzelnen Naturerscheinungen deutsche Bezeichnung haben. Die einzelnen Farben führen germanische Namen, der abgeleitete Begriff „Farbe" lautet romanisch: *colour*.

Sehr charakteristisch für die gesellschaftliche Stellung der beiden Volksteile zu einander ist der Umstand, daß die Namen der essbaren Tiere germanisch, dagegen die Namen der aus ihnen bereiteten Fleischspeisen romanisch sind: ich nenne *ox*, *cow*, *calf*, *sheep*, *swine*, *deer*, *roe*, mit den ihnen entsprechende Kochkunsterzeugnissen: *beef*, *veal*, *mutton*, *pork*, *venison*.

In die Litteratursprache ist das Normannenfranzösisch außerordentlich langsam eingedrungen. Wilhelm der Eroberer und seine Nachfolger auf dem Tron mochten Gesetze in französischer Sprache erlassen, mochten die nicht französisch redenden englischen Bischöfe von ihren Sitzen jagen, alle Hofstellen mit Normannen besetzen, in den Schulen mit lästigem Zwange die englische Jugend in eine fremde Sprache hineinerziehen, — es half ihnen nichts, solange die sich an die große Masse des Volkes, auch an die Gebildeten unter ihm, wendenden Dichter und Schriftsteller fortfuhren, englisch zu schreiben, und das haben alle, die noch heute eine Bedeutung haben, ohne Ausnahme getan. Wie ungemein einflusslos das Normannische auf die Litteratursprache Englands gewesen, zeigt schlagend eine religiöse Dichtung aus dem Ende des 12. Jahrhunderts, das sogenannte „*Ormulum*". Obgleich mehr als hundert Jahre nach der

normannischen Eroberung gedichtet, weist es doch so gut wie gar keine romanischen Wörter auf! Und in dem noch später, fast 150 Jahre nach der Schlacht bei Hastings, entstandenen Epos „*Brut*“, der Bearbeitung eines normannisch-französischen Heldengedichts, finden sich in 32000 Versen nur ganze 50 romanische Wörter! So hartnäckig hielt das englische Volk an seiner heimischen Urvätersprache fest, bis dass es die fremden Eindringlinge samt ihrer Sprache englisch gemacht hatte.

Auf die Grammatik des Englischen hat das Normannische unmittelbar gar keinen Einfluss geübt. Das Wenige, was im neueren Englisch noch an eigentlicher Grammatik, namentlich an Wortbeugung sich findet, ist germanischen Ursprungs. Bekannt ist die Bezeichnung des Genetivzeichens *s* als des „sächsischen Genetivs“. Außer diesem letzten Rest alter germanischer Deklinationsherrlichkeit und dem *es* in der Mehrzahl ist ja so gut wie nichts von der Beugung der Hauptwörter erhalten. Es ist gar nicht so unberechtigt, von der Ähnlichkeit des fast beugungslosen Englischen mit dem ganz beugungslosen Chinesischen zu sprechen, zumal da auch die Zahl der einsilbigen Wörter im Englischen größer ist als in irgend einer andern europäischen Sprache.

Auch sämtliche Verbalendungen sind germanischen Ursprungs, ebenso die Endungen *er* und *est* in den Steigerungsgraden, sowie *more* und *most* zur Bezeichnung derselben Steigerungsgrade in gewissen Fällen. — Aber dass der mittelbare Einfluss des Französischen aaf die grammatische Gestaltung der englischen Sprache ein größerer gewesen, als man gewöhnlich annimmt, erscheint mir zweifellos. Neigen auch alle beugenden, und somit auch die germanischen Sprachen (das Schwedische und Isländische am wenigsten) zur Vereinfachung der Beugungsformen, so hätte doch das Englische ohne die Einwirkung einer romanischen Sprache nicht in so überraschend kurzer Zeit aus dem Zustande einer beugungsreichen in den einer fast beugungslosen Sprache übergehen können. Bis kurz vor der Eroberung des Landes durch die Normannen besaß das Englische Beugung jeder Art: am Hauptwort, Eigenschaftswort, Fürwort, Zahlwort und Zeitwort. Die Präpositionen regirten, wie noch heute im Deutschen, bestimmte „Fälle“; die Hauptwörter schieden sich in drei grammatische Geschlechter. Das alles ist bis auf geringe Spuren unter dem Einfluss der normannischen Sprache

und des Beispiels der das Englische schlecht erlernenden Normannen geschwunden. Es hat ein ähnlicher Vorgang stattgefunden wie bei der Abschleifung der lateinischen Endungen auf dem Wege des Lateinischen zum Französischen. So danken die Engländer es ihren Besiegern, dass sie die lästige Beugung, dieses „Stück vom Fluch des Babelturms“ wie Sir Philip Sidney sie nannte, bei Zeiten losgeworden sind.

Auch auf die Wortstellung des Englischen ist das Französische nicht ohne Einfluss geblieben. Die logische Anordnung der Satzteile (Subjekt — Prädikat — Objekt) ist gewiss dem französischen Vorbilde mit zu verdanken. Als Vorzug jedoch vor der starren Wortstellung des Französischen hat sich das Englische eine ziemlich große Freiheit der Umstellung bewahrt, welche es zur lyrischen Dichtung in demselben Maße befähigt wie das Deutsche. Ebenso hat das Englische die Gabe der sprachlichen Neubildung durch einfache Zusammensetzung, nach der Art der deutschen Sprache, sich bis heute erhalten: auch ein Vorzug vor den romanischen Sprachen.

Die eingebürgerten normannisch-französischen Wörter wiesen lange ihren fremden Charakter durch die Aussprache auf: noch bei Chaucer (Ende des 14. Jahrhunderts) haben die meisten romanischen Wörter dieselbe Betonung wie im Französischen, also z. B. nicht *vírtue*, sondern *virtúe* (aus *vertu*), *coráge* (aus *courage*), *licoúr* (aus *liqueur*). Nur sehr allmählich machte sich das germanische Betonungsgesetz geltend, wonach die Stammsilbe des Wortes den Hauptton erhält*), und diesem Gesetz sind viele französische Endungen zum Opfer gefallen, ihm sind viele Verstümmelungen französischer Wörter zuzuschreiben. Nicht ganz selten sind übrigens auch Wortbildungen, die eine wirkliche Verschmelzung von zwei Sprachstämmen bekunden: so Zusammensetzungeu wie *joyful* (aus dem französischen *joie* und dem germanischen *ful*) und *painless* (aus *peine* und *less*). Aber im ganzen gilt Max Müllers Wort vom Charakter des Englischen: „Man kann im Englischen celtische, normannische, griechische, lateinische Bestandteile entdecken, aber kein einziger Blutstropfen ist in das organische System der englischen

*) Selbst bei Shakspeare haben viele Wörter französischen Ursprungs noch französische Betonung, so z. B. *aspéct* (heute *áspect*); und noch im 18. Jahrhundert sagte man nicht, wie heute, *éssay*, sondern *essáy*.

Sprache eingedrungen. Die Grammatik, das Blut und das Leben der Sprache, ist im Englischen rein und unvermischt geblieben.“

Den Normannen verdanken aber die englische Sprache und Litteratur dennoch unschätzbare Bereicherungen. Durch die zahlreichen Wörter lateinischen Ursprungs, die neben den beibehaltenen englischen Wörtern von ähnlicher Bedeutung eingebürgert wurden, hat das Englische eine Feinheit in der Abstufung der Begriffsbezeichnungen gewonnen, in der ihm kaum das Deutsche bei all seinem Reichtum gleichkommt. Wörter wie *begin* und *commence*, *kindness* und *benignity*, *great* und *grand* zeigen in ihrer Färbung desselben Grundbegriffs, dass das Normannische gewissermaßen die halben Töne zu der Farbenleiter der Begriffsbezeichnungen hergab.

Aber auch über das rein Sprachliche hinaus hat die Berührung des germanischen Elements mit dem romanischen seine herrlichen Früchte getragen. Der dichterische Gesichtskreis des englischen Volkes wurde durch die Fülle neuer Stoffe und Dichtungsarten erweitert. Mit dem romanischen Element hielt auch das romantische seinen Einzug in die Dichtung der Engländer: die altfranzösischen Heldengedichte, obgleich dem englischen Volke durch den französisch-nationalen Inhalt fern liegend, fanden willige Nachahmer und freudige Aufnahme wegen ihres buntschimmernden Gewandes romantischer Wunderpracht. Die sogenannte Kleinepik der Franzosen: die *Fabliaux* und die *Lais* — wurde in England mit großem Geschick fortgebildet, und auch die lyrischen Formen der altfranzösischen Dichtung, wenngleich selber im Wesentlichen Nachahmungen der provenzalischen Troubadour-Lyrik, wurden von der geschmeidiger werdenden englischen Sprache mit neuem Leben erfüllt. Selbst die Möglichkeit, dass erst durch die Normannen die Engländer auf den Reim hingewiesen wurden, ist nicht ausgeschlossen: die englische Litteratur kannte bis ins 11. Jahrhundert hinein überwiegend nur den Konsonanten-Reim, d. h. den Stabreim.

Ich sage gewiss wenigen Lesern etwas Neues, wenn ich die englische Sprache eine der reichsten nenne. Ihr Wortschatz soll ungefähr 100000 betragen, und die unversiegbar fließende Quelle der Neubildung durch Zusammensetzungen und Entlehnungen aus anderen Sprachen sichert jenem Schatze seinen ungeschmälerten Fortbestand. Die Ausdehnung des englischen Einflusses über die

ganze Erde führt zu fortwährenden Bereicherungen an Wörtern aus entlegensten Sprachgebieten. Bemerkenswert ist auch die zunehmende Neigung der andern europäischen Sprachen, ihre Fremdwörter jetzt mehr dem Englischen als dem Französischen zu entlehnen.

Englisch ist räumlich wie ziffermäßig die ausgebreitetste Sprache, ähnlich wie es einst die römische Sprache gewesen. Es mag sein, dass das Chinesische von einer größeren Zahl Menschen als Muttersprache gesprochen wird;· aber das Englische wird außer von 90 Millionen Menschen in Großbritannien und Nordamerika überall da verstanden, ja zum Teil als Verkehrsprache benutzt, wohin Englands Schiffahrt ihre Flaggen sendet, d. h. in jedem Hafen der zivilisirten und eines großen Teils der unzivilisirten Erde. Englisch ist die Weltsprache des Handels nnd der Meere, und wenn sie noch nicht die Sprache der Salons geworden, so gewinnt doch ihre Kenntnis durch die zunehmende Vorliebe für die englische Litteratur mit jedem Jahre an Verbreitung gerade in den gebildetsten Ständen Deutschlands.

Natürlich entscheidet nicht der ziffermäßige Bestand der Wörterbücher über den Reichtum einer Sprache, und wenn wir hören, dass der ganze Wortschatz Shakspeares nur 10000, der Miltons gar nur 8000 Wörter zählt, so werden wir unsere Anschauungen über Reichtum und Armut einer Sprache gern ändern und die Frage lieber nach ihrer Eignung als Litteratursprache, namentlich als Dichtungssprache stellen. Aber wer sie gestellt, hat sie sich auch schon beantwortet: die oberflächlichste Kenntnis englischer Litteratur, ein Blick in die Dichtungen Chaucers, Spensers, Shakspeares, Byrons, Moores, Tennysons genügt, um den Ausspruch zu rechtfertigen: Englisch ist eine durch ihren Wohllaut, ihre rhythmische Biegsamkeit und ihren Reichtum an poetischem Wortstoff für die Dichtung im allerhöchsten Maße befähigte Sprache. Bezüglich der Reime z B. übertrifft das Englische weitaus das Deutsche, obwohl auch die Engländer über „Reimarmut“ sich beklagen. Schon Chaucer sprach von der „*scarcity of rime*“, die ihm freilich keine Beschwerden gemacht hat. Die Ansichten über ihren Wohllaut oder Missklang als gesprochene Sprache mögen abweichen, sie mögen selbst zu solchen Einseitigkeiten wie Heinrich Heines bekanntem derben Urteil über das gesprochene Englisch führen. — an

dem musikalischen Klange der englischen Dichtersprache zu zweifeln, verrät eine mangelhafte Ausbildung des inneren Ohres.

Wer aber für die richtige Würdigung der englischen Sprache — die mit der Wertschätzung der eigenen Muttersprache sehr wohl vereinbar ist — einen klassischen Gewährsmann verlangt, dem führe ich eine Stelle aus Jakob Grimms Schriften („Über den Ursprung der Sprache“) an, die in mustergiltiger Form dem Englischen seine Stelle unter den Sprachen anweist:

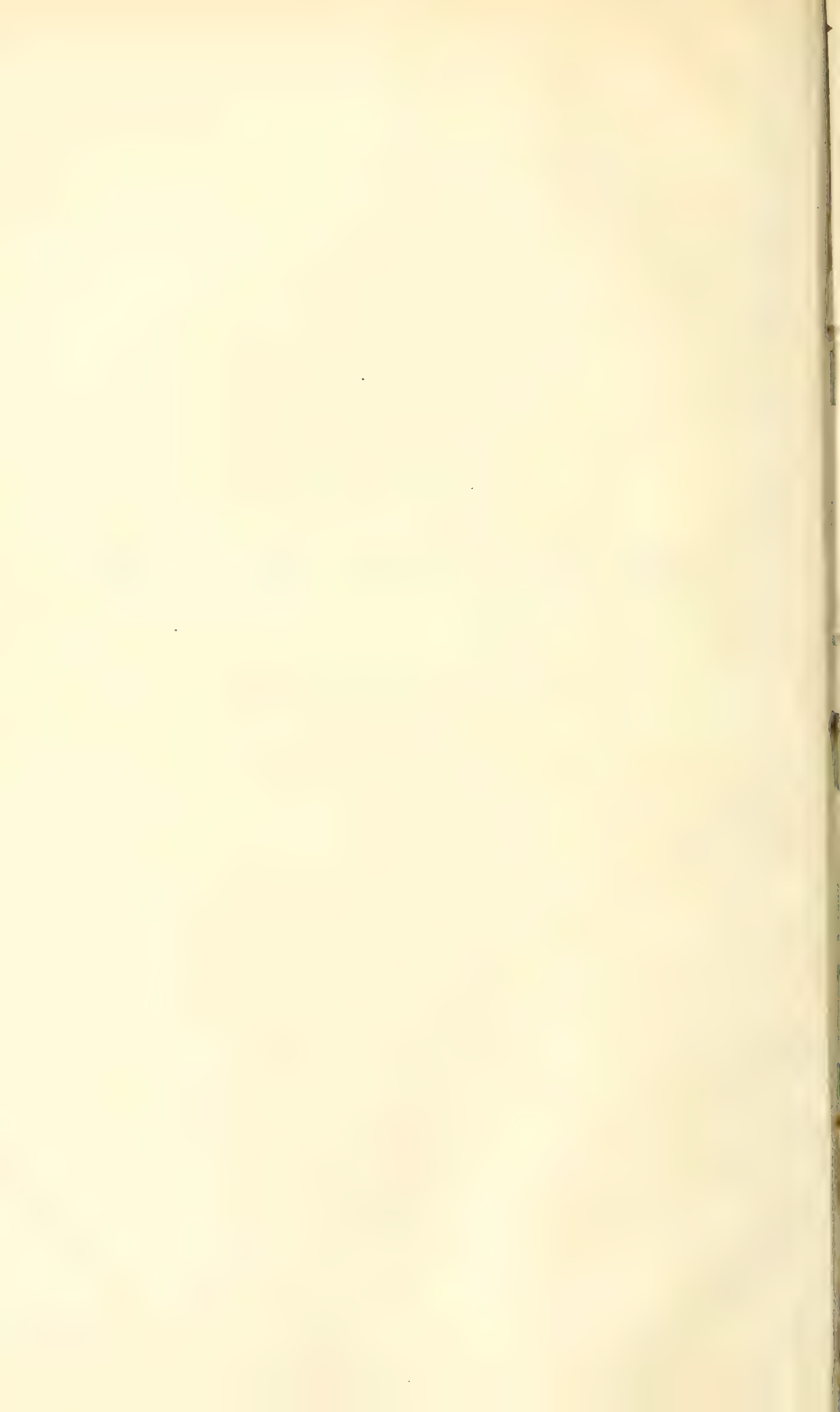
„Keine unter allen neueren Sprachen hat gerade durch das Aufgeben und Zerrütten alter Lautgesetze, durch den Wegfall beinahe sämtlicher Flexionen, eine größere Kraft und Stärke empfangen als die englische, und von ihrer nicht einmal lehrbaren, nur lernbaren Fülle freier Mitteltöne ist eine wesentliche Gewalt des Ausdrucks abhängig geworden, wie sie vielleicht noch nie einer menschlichen Zunge zu Gebot stand. Ihre ganze überaus geistige, wunderbar geglückte Anlage und Durchbildung war hervorgegangen aus einer überraschenden Vermischung der beiden edelsten Sprachen des späteren Europas, der romanischen und germanischen, und bekannt ist, wie im Englischen sich beide zu einander verhalten, indem diese bei weitem die sinnliche Grundlage hergab, jene die geistigen Begriffe zuführte. Ja die englische Sprache, von der nicht umsonst auch der größte und überlegenste Dichter der neuen Zeit im Gegensatz zur klassischen alten Poesie, ich kann natürlich nur Shakspeare meinen, gezeugt und getragen worden ist, sie darf mit vollem Recht eine Weltsprache heissen und scheint gleich dem englischen Volk ausersehen, künftig noch in höherem Maße an allen Enden der Erde zu walten. Denn an Reichtum, Vernunft und gedrängter Fuge lässt sich keine aller noch lebenden Sprachen ihr an die Seite setzen, auch unsere deutsche nicht, die zerrissen ist, wie wir selbst zerrissen sind, und erst manche Gebrechen von sich abschütteln müsste, ehe sie kühn mit in die Laufbahn träte.“ — —



ERSTES BUCH.

DIE ALTENGLISCHE LITTERATUR.

(VII.—XV. JAHRHUNDERT.)



Erstes Kapitel.

Die älteste englische Litteratur.*)

(VII.—XIV. Jahrhundert.)

Beowulf. — Des Wanderers Lied. — Kädmon. — Judith. — Kynewulf. — Klage der Frau. — König Alfred der Grosse. — Sachsenchronik. — Layamons „Brut". — Das „Ormulum". — Robert von Gloucester. — John Maundeville.

Vier Jahrhunderte einer reichen, eigenartigen Nationallitteratur hatte das englische Volk hinter sich, als die Normannen auf kurze Zeit seine bürgerliche und geistige Selbständigkeit zu unterbrechen drohten. Das älteste größere Dichtungswerk der Engländer ist im 7. Jahrhundert entstanden, früher als die Geschichte der Litteratur irgendeines andern neueuropäischen Volkes von einem solchen zu

---

*) Sammelwerke sind: *Anglosaxon reader* von Sweet. — Morris: *Specimens of early English.* — Grein: Bibliothek der angelsächsischen Poesie. — Derselbe: Dichtungen der Angelsachsen. — Die Veröffentlichungen der *Early English Text Society* (bis jetzt nahezu 100 Bände).

Beowulf: Textausgaben von Kemble (1833), Heyne (1863). Deutsch von Ettmüller, Simrock, Heyne, Hans von Wolzogen (Reclam-Ausgabe). — Ferner: H. Leo: Beowulf, nach seinem Inhalt und nach seinen historischen und mythologischen Beziehungen betrachtet (1839).

Kädmon: Text von K. W. Bouterwek und in Greins oben angeführten Werken.

Die meisten der andern in diesem Kapitel aufgeführten Werke finden sich in den Veröffentlichungen der *Early English Text Society*, ausgiebige Proben in Sweets *Anglosaxon reader.*

Alfreds Boëthius herausgegeben von S. Fox (1864). — *The Saxon Chronicle* von J. Jngram (1823), von Earle (1867). — Layamons *Brut,* von Madden (1847). — Das *Ormulum,* von White (1852). — Die Chronik Roberts von Gloucester, von Hearne (1724). — *The voyage and travaill of sir John Maundeville* (1866).

melden weiß. Es ist das Heldengedicht von **Beowulf** dem Gotenfürsten. Die erhaltenen Handschriften reichen zum Teil bis ins 10. Jahrhundert zurück; der Sprache nach ist es aber um drei Jahrhunderte älter. Seine Entstehung ist dieselbe wie die aller Volksepen: aus einzelnen kurzen Heldenliedern wurde von einem dichterischen Bearbeiter ein in Form und Inhalt leidlich einheitliches Ganzes zusammengefügt.

Der Inhalt ist in knappster Kürze folgender. In Jütland sitzt König Hrothgar mit seinen Mannen auf einer herrlichen Burg und erfreut sich mit ihnen des ritterlichen Lebens; ein in dem benachbarten Sumpfmoor hausendes Ungetüm, Grendel, überfällt bei nächtlicher Weile die schlafenden Ritter und richtet ein furchtbares Blutbad unter ihnen an. Das Unheil wiederholt sich so oft, bis alle Freude aus dem Königssaal entwichen und bleiches Entsetzen Hrothgars Reich erfüllt. Das vernimmt Beowulf, ein Fürst der „Geaten" (Goten, in Gotland in Schweden), er bemannt ein Schiff und eilt dem König Hrothgar zur Hilfe. Er besteht den fürchterlichen Kampf mit dem grausen Unhold Grendel, den er bis in sein Moor verfolgt, und kehrt mit vielen Gaben des Königs in das Gotenland zurück, wo er selber König wird. Nach fünfjähriger gesegneter Regirung fällt er in einem Kampfe gegen einen Drachen, der sein Land verheert, nachdem er diesen zwar getötet, aber selbst eine tötliche Wunde davon getragen. —

Eine volle Einheit bietet somit das Lied von Beowulf nicht dar: die Wiederholung des Kampfes mit einem Drachen stört die Wirkung der Dichtung als eines Kunstwerks. Auch weist es acht längere eingeschobene Abschweifungen auf, die mit dem Gedicht selbst in keinem Zusammenhang stehen, sondern, nach Art der Odyssee, meist als Lieder von einem Sänger am Hofe des Königs Hrothgar vorgetragen werden. Der Kunstwert des *Beowulf* ist kein sehr hoher, trotz den vielen Stellen von einer gewissen wilden Erhabenheit. Die furchtbare Rohheit und Schaurigkeit namentlich des ersten Teils haben in keinem andern Volksepos ihres gleichen. Allenfalls ließe sich bei der Beschreibung der Ermordung der Ritter durch den Drachen Grendel an die Stelle in der Odyssee denken, in welcher der Cyklop Polyphem des Odysseus Begleiter tötet:

> Da zur Wohnung kam der Wütrich gefahren,
> Teillos der Tugend, rannte zur Türe flugs,

Der feuerbrandfesten, sie mit Fäusten greifend,
Aufriss der Unhold, der übelgesinnte,
Des Hauses Einlass. — —
— — Von den Augen schoss ihm
Ein Leuchten des Schauers, der Lohe vergleichbar.
In der Halle sah er der Helden Menge
Schlafen. — — Sein Mut da lachte. — —
Er griff in grimmer Eile
Der Schläfer Einen, schliss ihn plötzlich,
Biss die Beine, trank das Blut der Adern,
Schlang große Stücke. — — (Deutsch von Ettmüller).

Nicht minder schauerlich ist die Beschreibung der Wohnung Grendels und seiner entsetzlichen Mutter:

— — In Düsternis
Bewohnen sie Wolfsschluchten, windige Klippen,
Das fahrvolle Fennmoor, wo in Felsenströmen
Unter nächtlichen Klüften niederstürzt die Flut,
Den Werder unterwühlend. Nicht weit ist's von hier
Nach der Meilen Maß, wo der Moorgrund steht;
Unheimlich hängt ein Hain darüber
Mit gewaltigen Wurzeln das Wasser überhelmend.
Ein schauerlich Wunder schaut man allnächtlich da:
In der Flut ist Feuer. Doch so erfahren lebt
Der Menschen Keiner, der das Moor ergründet hat.

Wenn von Hunden gehetzt auch der Haidestapfer,
Der hornstarke Hirsch den Holzwald sucht,
Das Leben lässt er, wie lange verfolgt,
Doch eher am Ufer, als er darin
Sein Haupt behütete: so ungeheuer ist es dort,
Wo wider die Wolken der Wogen Gemenge
Starr emporsteigt, und der Sturm sich austobt
In leiden Gewittern, dass die Luft sich verhüllt
Und die Himmel weinen. — — (Deutsch von Simrock.)

Nur selten wird die starre Wildheit und Reckenhaftigkeit des Liedes durch irgend ein mildes Bild freundlich unterbrochen; die Erscheinung der Königin beim Trinkgelage Königs Hrothgar und seines Gastes Beowulf ist wohl der einzige Sonnenstrahl, der die finstern Nebel dieser Torfmoorpoesie durchdringt. Die Handlung ist von geradezu homerischer Einfachheit, und die rauhe Sprache erinnert oft an die Ilias. Die Heldenhaftigkeit Beowulfs, die etwas Besseres ist als die eines Raufboldes, zwingt zur Bewunderung: aus freiem Antriebe, nicht aus Abenteuerlust, sondern mit dem Ernst

eines für eine gute Sache kämpfenden Ritters begibt er sich auf die gefahrvolle Reise: ihn jammert die Not eines guten Königs und seines Volkes. — Das Gedicht atmet in jedem Abschnitt unverfälschtes Heidentum. Die wenigen christlichen Zutaten, wie z. B. die Stammbaumableitung Grendels von Kain, sind unschuldige Versuche des mönchischen Bearbeiters im 10. Jahrhundert, dem Gedichte etwas von seiner vorchristlichen Wildheit zu nehmen. Ähnliche Versuche der christlichen Bearbeiter lassen sich ja auch bei dem vor Einführung des Christentums entstandenen Nibelungenliede nachweisen.

Die Sprache ist wortkarg wie in fast allen Dichtungen aus Englands ältester Zeit. Bezeichnend für die Einfachheit der dichterischen Mittel ist die spärliche Anwendung von Vergleichen, dem regelmäßigen Schmuck der homerischen Gesänge. Das Gedicht besteht aus mehr als 3000 Stabreim-Versen.

Man hat die Entstehung des Beowulfliedes nach Gotland, also nach Schweden, verlegen wollen, — schwerlich mit Recht. Die ganze örtliche Färbung weist es nach der Heimat der Angeln, nach den Moorgegenden des nordwestlichen Deutschlands. Dort sind die ersten Gesänge entstanden, die von den tapferen Eroberern Englands übers Nordmeer getragen später ihre Zusammenfassung erfuhren. Diese letztere, wenigstens in der Form, in der sie uns überkommen, ist unzweifelhaft auf englischem Boden erfolgt; und sollte selbst, was die Verteidiger der schwedischen Entstehung des Beowulfliedes hoffen, eines Tages sich eine skandinavische ältere Bearbeitung finden, so wären wir immer noch berechtigt, in dem englischen Beowulf die erste große litterarische Tat des Angelnvolkes zu sehen, wenn diese alsdann auch nur in einer poetischen Übersetzung bestände.

Etwas jüngeren Datums, aber immer noch eines der ältesten englischen Litteraturdenkmäler ist das unter dem modernen Titel ***„Traveller's Song"*** (Des Wanderers Lied) bekannte episch-didaktische Werk *„Scopes widsith"* (Des Sängers Weitfahrt). Es schildert die Wanderungen eines jener alten Volkssänger, in deren Munde die Heldengedichte der Germanen erklangen, nennt die Länder und Völker, welche er kennen gelernt, und ist bemerkenswert wegen der vielen Namen aus der deutschen Heldensage, die ihm geläufig waren, und zwar schon zu Ende des 7. Jahrhunderts!

Gudrun, Hagen, Wate, Rüdiger sind ihm bekannt; daneben findet sich der Name Beowulfs auch bei ihm. — Als Probe dieses Sängerwanderbuchs mögen hier die letzten Verse stehen (nach Behnsch):

So schreitend
Mit Liedern wandern
Die Sänger der Menschen
Über viele Länder,
Bedürfnisse sagen,
Dankworte sprechen sie,
Immer nach Süd oder Nord,
Wenn Einem sie begegnen
Liedeskundigen,
Gaben-unkargen,
Der vor dem Adel will
Herrschaft aufrichten,
Würde zeigen,
Bis alles schüttert
Licht und Leben zusammen.
Wer Lob erwirkt,
Hat unter dem Himmel
Hochfeste Herrschaft.

Aus demselben 7. Jahrhundert ist uns auch das älteste Erzeugnis der geistlichen Epik Englands überkommen: die biblischen Dichtungen des **Kädmon.** Schon der berühmte Beda (673—735) erwähnt diesen hervorragenden Dichter in seiner „Kirchengeschichte des Volkes der Angeln“. Allda findet sich auch die fromme Sage von der wunderwirkenden Gottesgnade, durch welche dem bis dahin sangesunkundigen Viehhirten Kädmon plötzlich die Zunge gelöst worden sei, sodass er, zuerst in einem Traume, seine Bibelumdichtung mit dem Hymnus begann:

Uns ist es Pflicht gar sehr, dass wir den Fürst der Himmel,
Der Weltvölker Glorienkönig mit Worten preisen
Und im Gemüte lieben: er ist die Machtfülle,
Das Haupt von allen Hochgeschöpfen,
Obherr voll Allmacht. Es ist ein Ursprung nie,
Ein Anfang, ihm geworden, noch wird ein Ende kommen
Dem ewiglichen König, er ist immer mächtig
Über die Himmelstrone mit hoher Stärke.
Er hielt wahrfest und hochkräftig die Himmelsbusen,
Die da waren gesetzt weit und breit
Den Kindern der Glorie durch Gottes Allmacht,
Den Geisterwärtern. Es hatten Jubel und laute Freude
Vor ihres Urhebers Angesicht der Engel Schaaren
Und gar hehre Wonne: ihr Heil war groß. (Deutsch von Grein).

Kädmon soll um das Jahr 630 gestorben sein.

Erhalten sind von ihm zwei größere Dichtungen: eine dichterische Bearbeitung und Erweiterung der wichtigsten Erzählungen der Genesis und aus dem Exodus die Beschreibung des Unterganges Pharaos und seines Heeres. Auch eine Umdichtung des Buches Daniel wird Kädmon zugeschrieben.

Manches in diesen stabreimenden biblischen Dichtungen deutet geradezu prophetisch auf Miltons „Verlorenes Paradies" voraus;*) die gottbegeisterte Innigkeit und der Schwung der Sprache, auch die bis zur majestätischen Erhabenheit gesteigerte Einbildung weisen ihnen einen Ehrenplatz in der altenglischen Litteratur an.

Den Sturz Lucifers und seiner Mitrebellen schildert der Dichter wie folgt:

Tha vearth yrre god	Da ward ergrimmt Gott
And tham verode vrath.	Und dem Heere zornig,
The he ær vurthode	Das er vorher würdigte
Vlite and vuldre;	Mit Glanz und Herrlichkeit;
Sceop tham verlogan	Er schuf jenen Verlogenen
Vræclicne ham,	Eine Verbannungsheimat,
Veorce to leane	Zum schweren Lohne
Helleheafas,	Höllenklagen,
Hearde nithas;	Harte Strafen,
Heht thæt vitehus	Hieß das Strafhaus
Vraecna bidan	Der Verbannten bleiben
Deop, dreama leas,	Tief, freudenlos,
Drihten ure,	Unser Herr,
Gasta veardas.	Der Geister Warter.
Tha he hit geare viste,	Da er es fertig wusste,
Sinnihte beseald,	Mit ewiger Nacht versehen,
Susle geinnod,	Mit Schwefel geschwängert,
Geondfolen fyre	Überfüllt mit Feuer
And færcyle,	Und mit Überkälte,
Rece and reade lege,	Mit Rauch und roter Flamme,
Heht tha geond	Hieß er dann über
Thæt rædlease hof	Jenen ratlosen Hof
Veaxan vitebrogan. — —	Wachsen die Strafschrecken. — —

(Deutsch von Behnsch.)

Auch die dichterische Bearbeitung der Schöpfungsgeschichte enthält Stellen von hervorragender Schönheit; unter steter Anlehnung an das biblische Vorbild bewegt sich der Dichter doch in den eigenartigsten Bildern:

— — Dieser weite Grund
Stund finster noch und tief und fremd dem Herrn,
Eitel und unnütz; mit seinen Augen schaute
Ihn an der starkmutige König und die Stätte überblickte er,

*) D'Israeli (der Ältere) hat in seinen „*Amenities of literature*" eine eingehende Vergleichung zwischen einzelnen Stellen bei Kädmon und bei Milton angestellt; dennoch ist nicht anzunehmen, dass der letztere eine Ahnung von den Werken seines um tausend Jahre jüngeren Vorläufers gehabt habe.

Die freudenleere: finsteres Gewölke
Sah er schweben unterm Himmel schwarz in Allnacht,
Wüst und dunkel, bis diese Weltschöpfung drauf
Ward durch das Wort des Walters der Glorie.
Zuerst schuf hier der ewigliche König
Der Helm aller Wesen den Himmel und die Erde:
Er errichtete den Äther und dies geraume Land
Gründete standfest da mit strenger Kraft
Der Fürst voll Allmacht. Da ward strahlend in Glorie
Hin übern Holm getragen in hoher Segensfülle
Des Himmelswarters Geist. — — (Deutsch von Grein).

Von einem andern, unbekannt gebliebenen, Dichter rührt das volkstümlich gehaltene, äußerst schwungvolle und poetische kleine Epos **„Judith“** her, im Anfang des 8. Jahrhunderts entstanden. Nur die letzte Hälfte ist uns erhalten, aber sie genügt, um den bewundernswert hohen Stand der englischen Litteratur in jener frühen Zeit zu bekunden. Die Ermordung des Holofernes durch Judith und Judiths Siegesheimkehr sind vielleicht das Bedeutendste, was aus den ersten Jahrhunderten des englischen Schriftentums bekannt ist. Die dichterische Wucht dieser Sprache ist bis zur Zeit Miltons nie wieder erreicht worden:

— — Da nahm die schöngelockte
Ein scharfes Schwert, des Schöpfers Magd,
Ein schauerhaftes, riss aus der Scheide es
Mit ihrer rechten Hand und rief zum Himmelswart;
Bei Namen nannte sie den Notretter
Aller Weltbewohner und sprach das Wort allda:
„Gott Schöpfer! Geist des Trostes!
Geborner des Allwaltenden! Dich bitten will ich
Um deine Milde jetzt für mich Bedrängte,
O du, der Dreieinigkeit Glorie! in Bedrängnis bin ich hier;
Mein Herz ist erhitzt, in herbem Kummer
Mein Sinn von Sorge trübe. Bescheere mir, o Himmelsfürt,
Siegruhm und sicheren Glauben, dass ich mit diesem Schwerte möge
Diesen Mordeswalter hauen! Gönne mir jetzt Rettung,
Festmutiger Fürst der Menschen! zuvor war mir niemals
Deiner Milde mehr Bedürfnis: räche du nun, machtreicher Herr,
Hellgemuter Hochruhmspender, dass heftiger Kummer
So heiß in meinem Herzen ist!“ — Da stärkte sie der höchste Richter
Mit Tatkraft auf der Stelle, wie er tut einem jeden
Von den hier Wohnenden, der Hilfe bei ihm sucht,
Mit Rat und rechtem Glauben. Da ward es ihr geraum im Mute;
Der Heiligen Hoffnung ward erneut. Sie nahm den Heidenmann
Bei seinen Haaren und mit den Händen zog sie ihn

Gar schimpflich zu sich hin: den Schandwerkvollen
Legte sie da listig so, den leidigen Mann,
Wie sie den Unguten am ersten könnte
Wohl bewältigen. Drauf schlug dann die Gewundenlockige
Mit funkelnder Waffe den Feindschädiger,
Den hassgesinnten, dass sie ihm halb den Nacken
Durchschnitt mit dem Schwerte, dass er im Taumel lag
Trunken und todwund, doch tot war er noch nicht,
Noch nicht entseelt durchaus. Da schlug die kraftberühmte
Mit aller Kraft zum andernmal
Den heidnischen Hund, dass ihm das Haupt entrollte
Fort in die Flur. — — (Deutsch von W. Grein.)

Aus demselben 8. Jahrhundert ist ein anderer Dichtername auf die Nachwelt gekommen: **Kynewulf,** der zwischen 730 und 800 gelebt und außer einer Rätselsammlung in volkstümlicher Manier ein geistliches Epos „*Krist*“, Christi Geburt, Himmelfahrt und Erscheinung am jüngsten Tage schildernd, hinterlassen hat. Nicht mehr so einfach in der Darstellung wie sein Vorgänger Kädmon, hat Kynewulf der Kenntnis der klassischen Sprachen und Litteratur mancherlei verdankt; in der Innigkeit des religiösen Gefühls steht er Kädmon gleich.

Gering ist die Ausbeute an lyrischer Poesie in der ältesten uns bekannten englischen Dichtung. Das eigentliche Lied gehört einer viel jüngeren Zeit an. Das Wenige, was als Lyrik bezeichnet werden mag, gehört in die Gattung von Klageliedern, so das schlichtmenschliche, tiefempfundene Klage- und Sehnsuchtslied der von ihrem auf der Wanderschaft begriffenen, im Groll geschiedenen Gemal fern lebenden Gattin, bekannt unter dem Titel **„Klage der Frau“,** woraus hier einige Verse (das Ganze enthält nur 53 Zeilen):

— — Gar oft gelobten wir,
Dass außer dem Tod allein uns Beide trennen sollte
Durchaus nichts andres: das ist nun umgewendet!
Sie ist nunmehr so, als sei sie nie gewesen,
Die Freundschaft von uns Beiden. Ich soll nun fern und nahe
Meines Vielgeliebten Feindschaft tragen!
Man hieß mich wohnen in des Waldes Haine
Unter dem Eichenbaum in einer Erdhöhle:
Alt ist dieses Erdhaus und ich durchaus voll Sehnsucht;
Finster sind diese Schluchten, die Felsen hochragend,
Eine Wohnung ohne Wonne! Es brachte mir hier Weh gar oft
Der Fortgang meines Fürsten. — — (Deutsch von Grein.)

Das 9. Jahrhundert zählt für die Geschichte der englischen Litteratur nicht mit: es war die Zeit, in welcher die räuberischen Einfälle der skandinavischen „Nordmannen“, besonders der Dänen, die friedliche Entwickelung des englischen Reiches störten, ja sogar, ähnlich wie später in der Normandie, es bis zur selbständigen Herrschaft dänischer Könige brachten. Dem englischen Volke erwuchs der Retter in dem Angeln-König Alfred (848—901), dessen unvergleichlichen Verdiensten um die politische wie geistige Wiedergeburt seines Volkes der Ehrenname „Alfred der Große“ nur Gerechtigkeit widerfahren lässt. Die Macht der Dänen brach er für immer in der „Raben“-Schlacht bei Ethoudune (878)*); der geistigen Verwilderung der Dänenzeit machte er ein Ende durch Lehre und eigenes Beispiel. Gleich Karl dem Großen wurde König Alfred zum Schulmeister seines Volkes, darin jenem überlegen, dass er selbst die Abfassung von Schriften in die Hand nahm, aus welchen Geistliche wie Laien ihr Wissen bereichern konnten. Mit der englischen Litteratur früherer Jahrhunderte war Alfred vertraut, ein alter Chronist nennt ihn: „*poetarum saxonicorum peritissimus*“, wohlbelesen in den sächsischen Dichtern; aber auch Latein hat er verstanden, wenigstens genügend, um seine geschickten Übersetzungen lateinischer Schriften ohne fremde Hilfe fertig zu stellen. König Alfred ist als der erste englische Prosaiker zu bezeichnen. Seine Übersetzung des im Mittelalter hochberühmten, vielgelesenen Buches des Boëthius „*De consolatione philosophiae*“ (Vom Trost der Philosophie) ist in ihrer rührenden Einfalt ein kleines Juwel. Die Probe auf Seite 5, die Episode von Orpheus und Eurydice, gibt eine Andeutung der sprachlichen Einfachheit. Die steife, gesuchte Klassizität des Boëthius nimmt bei König Alfred eine einschmeichelnde Anmut an; der echtdeutsche Märchenton im Gegensatz zu den klassischen Stoffen wirkt überraschend anmutig. Übrigens handelt es sich nicht um eine sklavische Übersetzung der Schrift des Boëthius, sondern mehr um eine Bearbeitung; zahlreiche Zu-

---

*) Eine schöne Sage berichtet, König Alfred habe sich als harfenspielender Minstrel (Liedersänger) unerkannt in das Dänenlager begeben und den Dänenkönig eine Nacht hindurch mit seinen Liedern ergötzt und dabei zugleich die Stärke und Stellung des Feindes erkundschaftet. Mindestens beweist diese Sage, dass der Sänger, auch der eines feindlichen Stammes, unter allen Umständen geheiligt war.

sätze von der Hand des Königs geben uns von ihm das Bild eines edlen Mannes und eines weisen Völkerfürsten zugleich. Die in dem Original eingestreuten metrischen Stellen, die sogenannten „*Metra* des Boëthius“, hat Alfred gleichfalls metrisch übersetzt, aber natürlich in nationalenglischen Formen: stabreimenden, freirhythmischen Versen, wobei viel aus dem Eignen hinzugedichtet ward. Von der poetischen Kraft in diesen „Metren“ eine Probe:

Sicher kannst du bei der Sonne denken
Und auch bei allen den anderen Gestirnen,
Die da am blinkendsten über den Bergen scheinen:
Wenn eine finstere Wolke vor ihnen hängt,
Dann können sie so lichten Lichtglanz nicht entsenden,
Eh der dicke Nebel dünner werde.
So stört die sanftruhende See der südliche Wind
Die graue glaslautere grimm oft auf,
Wenn sie mengen mächtige Stürme,
Die das Walfischmeer erregen; wild tobt alsdann,
Die vorher von Ansehn freundlich war.
So entwallet oftmals eine Wasserquelle
Der grauen Klippe kühl und lauter
Und in die Richte fließt sie rinnend rasch und munter
Zu ihrem Aufenthaltsorte hin, bis in sie fällt
Ein mächtiger Bergstein und liegt mitten in ihr
Entrollt von dem Felsen: darauf wird sie entzwei
Zerteilt in Teile und getrübt ist nun
Der Born der klare; der Bach ist gewendet
Von seinem geraden Lauf zerronnen in Bächlein.
So will das Düster deines Herzens
Nun meiner Lehre widerstehn
Und deines Gemütes Sinn mächtig trüben. (Deutsch von Grein).

Von anderen Übersetzungen des Königs Alfred seien genannt die der Geschichtsbücher des Orosius (eines Historikers des 5. Jahrhunderts) und der lateinisch geschriebenen „Kirchengeschichte der Engländer“ von Beda. Den Orosius hat Alfred zu einem für seine Untertanen lehrreichen Handbuch der Weltgeschichte umgestaltet und ihm durch viele Einschaltungen ein Leben eingehaucht, welches dem Original abgeht. Besondere Erwähnung verdient die eingehende Beschreibung einer damals stattgehabten Umsegelung der Küsten Skandinaviens, durch einen Augenzeugen.

Ist auch König Alfred als der erste englische Schriftsteller zu bezeichnen, welcher die Prosa kunstvoll zu handhaben sich bestrebte, so liegen doch die Anfänge der englischen Prosa noch vor der Zeit

des großen Königs. In der **„Sachsenchronik“** (*„Saxon Chronicle“*) haben wir den ersten Versuch englicher Geschichtschreibung zu erblicken, zugleich die sprachliche Überleitung in die Zeit der normannischen Eroberung. Die Anfänge dieser Chronik reichen bis vor König Alfred zurück; aber ihm ist wahrscheinlich die Anordnung der regelmäßigen Fortführung dieser Jahrbücher altenglischer Geschichte zu verdanken. Eingehendere geschichtliche Angaben enthält die „Sachsenchronik“ bis zum Jahre 923; von da ab werden die Eintragungen spärlicher und mit der Erwähnung der Tronbesteigung Heinrichs II. (1154) hören sie ganz auf. — Die Sprache ist im Allgemeinen schmucklos, nur in einzelnen Einschiebseln, an denen die Chronik reich ist, macht sich ein gewisser dichterischer Schwung bemerkbar. Die letzten Kapitel weisen schon einige Spuren der eindringenden französischen Sprache auf.

Dass die Zeit der Unterjochung des Landes durch die gewaltthätigen Normannen einer Blüte der englischen Litteratur nicht förderlich sein konnte, leuchtet ohne weiteres ein. Dazu kam, dass die Sieger eine grenzenlose Verachtung der Landessprache an den Tag legten und dadurch eine litterarische Betätigung in ihr von vornherein mit dem Fluch des Unmodischen behafteten. So ist es zu erklären, dass aus dem 10. und 11. Jahrhundert keine namhafte englische Dichtung zu verzeichnen ist. — Übrigens muss hervorgehoben werden, dass schon vom 10. Jahrhundert ab, also unabhängig von normannisch-französischem Einfluss, das Altenglische eine lautliche und grammatische Umgestaltung erfuhr, welche ihm eine größere rhythmische Beweglichkeit verschaffte und ihm mehr und mehr den Sprachcharakter verlieh, der uns bei dem Wort „Englisch“ heute vorschwebt.

Erst aus dem Ende des 12. Jahrhunderts hören wir wieder von einer bedeutenden dichterischen Leistung, dem *„Brut“* des **Layamon.** Man nimmt als Zeit der Beendigung dieses Epos das Jahr 1205 an. *„Brut“* steht für *„Brutus“*, einen sagenhaften Abkömmling des Aeneas, den man sich als Stammvater der Briten erfunden. Die Abstammung fast aller europäischen Völker von den Trojanern war ja einer der beliebtesten gelehrten Irrtümer des Mittelalters.

Layamon, ein Priester, hat seine umfangreiche Dichtung nach einem normannisch-französischen Original, dem Heldengedicht *„Le Roman de Brut“* von Richard Wace, übersetzerisch umgearbeitet.

Um eine Umarbeitung nämlich, nicht um eine Übersetzung, handelt es sich: aus den 15 000 Versen des französischen Originals sind in dem englischen „*Brut*“ 32 000 Verse geworden, teils durch eine weniger straffe Darstellungsweise, teils durch die zahlreichen größeren Einschiebsel des englischen Dichters. Übrigens hat der Normanne Wace selber sein Epos aus dem Chronikenwerk eines Engländers geschöpft: aus Geoffrey von Monmouths „*Historiae regum Britanniae*“ (Geschichten der Könige Britanniens).

Layamons „*Brut*“ ist sprachlich sehr merkwürdig als ein Zeuge für das Maß des Einflusses der normannischen Einwanderung auf die englische Sprache. Die französischen Wörter treten ganz zurück vor dem echtenglisch gebliebenen Wörtervorrat der Litteratursprache des 12. Jahrhunderts. In den 32 000 Versen hat man nur 50 Wörter französischer Herkunft gezählt.

Die Form des Gedichtes zeigt deutlich das Schwinden des altenglischen Stabreims und das Aufkommen des modernen Silbenreims. Je nach Bedürfnis wechseln Stabreim und Silbenreim in dem „*Brut*“ mit einander ab; ja nicht selten findet sich sogar die sonst dem Germanischen fern liegende Assonanz, also der Reim gleicher Vokale bei verschiedenem Konsonantenauslaut. Als Sprach- und Versprobe diene die Einleitung, in welcher Layamon sich selbst uns vorstellt:

An preost wes on leoden,	Ein Priester war im Lande,
Layamon wes ihoten;	War Layamon geheißen;
He wes Leovenathes sone,	Er war Leovenathes Sohn.
Lithe him beo drihte!	Gnädig sei ihm der Herr!
He wonede at Ernleye	Er wohnte in Ernleye
At aethelen are chirechen,	Bei einer edeln Kirche,
Uppen Sevarne stathe.	An des Severn Gestade,
Sel thar him thuhte	Gut es ihm da däuchte,
On fest Radestone,	Nahe bei Radestone,
Ther he bock radde. — —	Wo er Bücher las. — —
— — Layamon gon lithen	— — Layamon begann zu wandern
Wide yond thas leode,	Weit über dieses Land,
And bi-won tha æthela boc,	Und gewann da edle Bücher,
Tha he to bisne nom.	Die er als Muster nahm.
He nom tha Englisca boc,	Er nahm da ein englisches Buch,
Tha makede Seint Beda;	Das machte der Heilige Beda;
An other he nom on Latin,	Ein andres nahm er auf Latein,
The makede Seinte Albin,	Das machte der Heilige Albin,
And the feire Austin,	Und der schöne Augustinus,
The fulluht broute hider in;	Der die Taufe hierher brachte,

Boc he nom the thridde,	Ein Buch nahm er ein drittes,
Tha makede a Frenchis clerc,	Das machte ein französischer Schreiber,
Wace wes ihoten,	Wace war er geheißen,
The wel couthe writen.	Der wohl schreiben konnte.
And he hoe yef thare æthelen	Und er gab es der edeln
Ælienor, the wes Henries quene	Eleonore, welche Heinrichs Königin war,
Thes heyes kinges — —	Des hohen Königs. — —

Der dichterische Wert der englischen Bearbeitung von „Meister" Waces *Brut* liegt in den Einschiebseln, deren Layamon einige von großer Schönheit hinzugefügt hat, so namentlich „König Arthurs Traum" (Textausgabe Band III. S. 118) und „König Arthurs Tod" (Ebenda III. S. 144). Ich mache den Versuch, aus der letzteren Abschweifung eine Stelle in wörtlicher Verdeutschung wiederzugeben als Probe des poetischen Könnens Layamons:

Arthur war verwundet
Wunderschwer.
Da kam zu ihm ein Jüngling,
Der war aus seiner Sippe,
Es war Cadors Sohn
Des Grafen von Cornwall.
Constantin hieß der Jüngling,
Er war dem König wert.
  Arthur schaute auf ihn,
Liegend am Boden,
Und sprach diese Worte
Mit sorgvollem Herzen:
„Constantin, willkommen,
Du bist Cadors Sohn.
Hiermit vermach ich dir
Mein Königreich,
Schütze du meine Briten
Stets in deinem Leben,
Und halte ihnen alle Gesetze,
Die bestanden in meinen Tagen.
Ich fahre nun nach Avalun,
Zur schönsten aller Frauen,
Zu Argante, der Königin,
Der schönsten aller Feen;
Sie wird heilen all meine Wunden,
Und heil mich machen
Mit Genesungstränken.
Und einst komm ich wieder
Zu meinem Königreich
Zu wohnen unter den Briten
Mit großer Wonne.
  Wie er solches gesprochen,
Kam es her von der See:
Ein kleines, kurzes Boot
Gleitend auf den Wellen,
Und darinnen zwei Frauen
Von wunderbarer Schöne.
Empor hoben sie Arthur,
Trugen schnell ihn ins Boot,
Legten sanft ihn dort nieder
Und fort ging die Reise.
  So ward es vollendet,
Was Merlin einst sagte,
Dass mächtige Sorge
Arthur sollte folgen.
  Noch glauben die Briten,
Er sei am Leben,
Und wohne in Avalun,
Bei der schönsten aller Feen,
Und immer harren die Briten,
Dass Arthur wiederkehre.
  Doch der Mann ward nie geboren,
Die Frau nie gefunden,
Die lautere Wahrheit
Von Arthur mochten künden.

Etwas jünger als Layamons *Brut* ist das unter dem Namen **„Ormulum"** bekannte Homilienbuch eines Augustinermönchs

Orm oder Ormin. Nur ein großes Bruchstück dieser geistlichen Dichtung ist auf uns gekommen: es zählt 20000 Verse und bildet nur den achten Teil des ganzen Werkes! Das Versmaß ist ein kräftig jambisches, Stabreim nnd Endreim fehlen vollständig, das Gedicht ist nur rhythmisch belebt. Auch sein innerer dichterischer Gehalt ist ein sehr geringer. Ein gewisses Zopftum offenbart sich schon in der Rechtschreibung Orms: er schreibt nämlich nach sämtlichen kurzen Vokalen Doppelkonsonanten und schärft den Abschreibern nachdrücklich ein, diese seine abweichende Rechtschreibung peinlich zu befolgen.

Sprachlich ist es noch reiner englisch als selbst das Werk Layamons: romanische Bestandteile finden sich so vereinzelt, dass man geradezu annehmen muss, der Verfasser habe absichtlich jeden Einfluss der ihm verhassten Normannen von sich gewiesen. — Als Probe möge die Widmung Orms an seinen Bruder Walther im Eingange des „*Ormulum*“ dienen:

Nu, brotherr Wallther, brotherr min
  Affterr the flæshess kinde;
And brotherr min i Crisstenndom
  Thurrh fulluhht and thurrh trowwthe;
And brotherr min i Godess hus,
  Yet o the thride wise,
Thurrh thatt witt hafenn takenn ba
  An reghellboc to follghenn. — —
Icc hafe wennd inntill Englissh
  Goddspelless hallghe lare,
Affterr thatt little witt tatt me
  Min Drihhtin hafethth lenedd.
Thu thohhtest tatt itt mihhte wel
  Till mikell frame turrnenn,
Yiff Ennglissh follk, forr lufe off Crist
  Itt wollde yerne lernenn,
And follghenn itt, and fillenn itt
  Withth thohht, withth word, withth dede. — —

Nun, Bruder Walter, Bruder mein
  Nach der Natur des Fleisches,
Und Bruder mein im Christentum
  Durch Taufe und durch Glauben,
Und Bruder mein in Gottes Haus
  Noch auf die dritte Weise:
Weil wir auf uns genommen han
  Dieselbe Ordensregel. — —
Ich hab auf Englisch übersetzt
  Der Bibel heilge Lehren,
Nach dem geringen Wissen, das
  Mein Herrgott mir verliehen
Du dachtest, dass es möchte wohl
  Zu großem Frommen dienen,
Wenn Englands Volk, um Christi Lieb'
  Es treulich wollte lernen,
Und folgen ihm, erfüllen es
  In Denken, Worten, Taten. — —

Aus dem 13. Jahrhundert ist als größeres litterarisches Denkmal erhalten die „Chronik“ des Mönches Robert von Gloucester, eine Geschichte des englischen Volkes seit dem trojanischen Kriege bis auf die Regirungszeit Heinrichs III. (gest. 1272). Die Chronik ist zwar in metrischer, gereimter Form gehalten, aber sonst ohne dichterischen Wert. Die Sprache ist ziemlich rein von normannischen

Beimischungen. Merkwürdig ist die Chronik Roberts als die älteste Quelle der Sage vom König Lear und seinen drei Töchtern, die sie in schmuckloser Bänkelsängermanir erzählt. — Sehr lebendig ist die Beschreibung der Eroberung Englands durch Wilhelm von der Normandie und des Todes des letzten Sachsenkönigs Harald. Der Chronist knüpft daran folgende allgemeine Betrachtung über den zunehmenden Gebrauch der französischen Sprache zu seiner Zeit, der indessen wohl lediglich in den höheren Ständen stattgefunden hat, denn sonst wäre es ja kaum zu fassen, wie das ganze Schriftentum des 13. Jahrhunderts, die Chronik Roberts inbegriffen, sich so englisch hätte erhalten können:

Thus come, lo! Engelonde into Normannes honde,
And the Normans ne couthe speke tho bote her owe speche,
And speke French as dude atom, and here chyldren dude al so teche.
So that hey men of thys lond, that of her blod come,
Holdeth alle thulke speche that hii of hem nome,
Vor bote a man couthe French, me tolth of hym well lute,
Ac lowe men holdeth to Englyss and to her kunde speche yute.
Ich wene ther be ne man in world contreyes none
That ne holdeth to her kunde speche, but Engelonde one,

Zu Deutsch etwa:

So kam England in der Normannen Hände,
Und die Normannen konnten damals nur ihre eigene Sprache sprechen,
Und sprachen Französisch, wie sie daheim getan, und ließen ihre Kinder alle so lehren,
So dass die hohen Männer dieses Landes, die von ihrem Blute stammen,
Alle dieselbe Sprache behalten haben, die sie von ihnen genommen,
Denn wenn ein Mann nicht Französisch kann, spricht man von ihm gar wenig,
Aber niedere Leute halten am Englischen und an ihrer heimischen Sprache noch.
Ich wähne, es ist keines von der Welt Ländern,
Das nicht an seiner heimischen Sprache hält, außer England allein.

Schließlich sei aus dem Anfange des 14. Jahrhunderts erwähnt eine Reisebeschreibung in Prosa von **Sir John Maundeville.** Geboren um das Jahr 1300, begab sich der abenteuerlustige Ritter mit 22 Jahren auf seine ausgedehnten Reisen in den Orient, die ihn bis nach Indien führten, vielleicht gar bis nach China. Seine 34jährigen Reisen, von denen er nur widerwillig zurückkehrte, schilderte er in einem Buche, das er zuerst in lateinischer Sprache

niedergeschrieben und erst auf dem Umwege über das Französische ins Englische übersetzen ließ (1356). Gestorben ist Sir John im Jahre 1382, sodass er als ein Zeitgenosse des Dichters Chaucer (1340—1400) gelten darf. Auch die Sprache, eine gefällige, redselige Prosa, ist der Chaucers nicht sehr unähnlich. Wahrheit und Dichtung mischt der edle Ritter ziemlich bunt durcheinander, und die naive Leichtgläubigkeit, mit der er die unmöglichsten Reiselügen nacherzählt, macht ihn zum Herodot des Mittelalters, aber ohne Herodots stilistische Anmut. Maundeville ist eine romantische Erscheinung: als einfacher Rittersmann zieht er, echt germanisch, in die weite unbekannte Welt, kämpft für den „Sultan von Egypten", schlägt aber die Hand seiner Tochter und eine Provinz aus, um das Christentum nicht aufzugeben.

Was die Wahrhaftigkeit seiner Reisebeschreibung anlangt, so lügt er selbst nie, um so häufiger aber ist er angelogen worden, und so erzählt er seinen Lesern alles in gutem Glauben. Da übrigens der Papst, dem er seine Schriften zur Begutachtung ihrer Wahrhaftigkeit vorgelegt, ihm diese bestätigt hat, so dürfen auch wir uns wohl zufrieden geben.

Zweites Kapitel.

Altenglische und altschottische Volkspoesie.*)

In der Kunstmusik steht England allerdings in der letzten Reihe, weit hinter Deutschland, Italien und Frankreich, — im Volksgesange darf es sich mit allen Ehren vornan zeigen. Freilich war die altenglische Volksepik nur in den seltensten Fällen heimischen Ursprungs, wenigstens die Epik im gewöhnlichen Sinne, also

*) Vgl.: Watson: Collection of comic and serious Scotch poems. 1706. 3 Bände. — Percy: Reliques of ancient English poetry. 1765. 3 Bände. — Ritson: Selection of ancient English metrical romances. 1802. 3 Bände. — Herd: Ancient and modern Scottish songs, heroic ballads etc. 1769. — Cunningham: Songs of Scotland. 1836. — Macleod: National melodies. 1838. — Walter Scott: Minstrelsy of the Scottish Border. 1802. 3 Bände. — Aytoun: The ballads of Scotland. 1858. 2 Bände. — Ritson: Collection of ballads relating to Robin Hood. 1795. — Child: English and Scottish

die längeren poetischen Erzählungen. Die Engländer haben aus dem gewaltigen Schatz der altfranzösischen Heldendichtungen (der „*Chansons de geste*“) sowie aus den zahllosen kürzeren Erzählungen komischen und satirischen Inhalts (den „*Fabliaux*“) mit vollen Händen geschöpft. Von den Franzosen nahmen sie die Heldengedichte des Sagenkreises um Karl den Großen, also auch das „Rolandslied“, herüber; dem normannischen Heldensagenkreis entlehnten sie den „*Roman de Brut*“, und so gibt es kaum eine größere altenglische epische Dichtung, zu der nicht ein französisches Vorbild sich fände. Nur die Sagen vom heiligen Gral, vom Zauberer Merlin, und von König Arthur und seiner Tafelrunde scheinen auf britischem Boden erwachsen; die ältesten Heldengedichte dieses Stoffkreises sind celtisch-englischen Ursprungs. Als hervorragendster Bearbeiter dieser celtischen Sagen gilt der Dichter Walter Mapes, der im 11. Jahrhundert die Gedichte vom „Heiligen Gral“, von „Josef von Arimathia“, „Arthurs Tod“, „Lanzelot vom See“ geschrieben haben soll. Diese wurden durch normannisch-französische Dichter bald nach Frankreich verpflanzt und so in den Kreislauf des europäischen Sagenaustausches übergeleitet. Auch das Epos „Parzival“ gehört zu diesem romantischsten aller mittelalterlichen Sagenstoffe.

Von epischen Stoffen, die sich in Bearbeitungen, nicht in Originaldichtungen in Altengland finden, seien kurz genannt — denn es handelt sich um Stoffe, die in den meisten andern Litteraturen

---

ballads. 1857. 2 Bände. — Allingham: The ballad book. 1864. — Hazlitt: Remains of the early popular poetry of England. 1864. 4 Bände. — Chambers: The Scottish songs. 1829. — Buchan: Ancient ballads and songs of the North of Scotland. 1828. 2 Bände. — Motherwell: Ancient and modern minstrelsy. 1827. — Jamieson: Popular ballads and songs. 1806. — Smith: The Scottish minstrel. 6 Bände. — Cromek: Remains of Nithsdale and Galloway song. 1810.

Sammlungen deutscher Übersetzungen: Herder: Stimmen der Völker in Liedern. — Talvj: Versuch einer Charakteristik der Volkslieder germanischer Nationen. — O. L. B. Wolff: Halle der Völker. — Fiedler: Geschichte der volkstümlichen schottischen Liederdichtung. — W. Doenniges: Altschottische und altenglische Volksballaden. — Rosa Warrens: Schottische Volkslieder der Vorzeit — Marées: Altenglische und altschottische Dichtungen der Percy'schen Sammlung. — Anastasius Grün: Robin Hood. Ein Balladenkranz. — Ferner vieles sehr gelungene in Theodor Fontanes „Balladen“.

gleichfalls vorkommen —: epische Dichtungen vom König Alexander von Mazedonien, vom Kaiser Octavianus, von den beiden treuen Freunden Amis und Amilius, von Flos und Blancheflos, von den Sieben weisen Meistern, und das halbhistorische Epos von Richard Löwenherz. — Auch das Tierepos fand in England nach französischen Vorbildern, aber in volkstümlicher, gutenglischer Art früh seine Bearbeitung: Reinhard der Fuchs und der Wolf Isengrim waren den Engländern seit dem 13. Jahrhundert bekannt.

Eine interessante Erscheinung auf dem Gebiete der volkstümlichen Epik ist die französische Dichterin Marie de France*), die von ihren reizenden poetischen Erzählungen selber sagt, sie habe sie aus dem Englischen ins Französische übersetzt. Da sie ihr Leben am Hofe des englischen Königs zubrachte, mag ihr entgangen sein, dass die Dichtungen, die sie für englischen Ursprungs hielt, doch vielleicht schon aus einem älteren französischen Original übersetzt waren. Einige der schönsten Dichtungen der Marie de France (der sogenannten *Lais*, daher das Englische *Lay*) wurden nach ihrem Tode ins Englische übersetzt, so die höchst poetische Erzählung: „*Sir Launfal*".**)

Ganz national-englisch ist das Epos vom „König Horn" und seiner Geliebten Rimhild, aus dem 13. Jahrhundert, — ebenso die Sage von „Havelock dem Dänen"; wenigstens sind die ältesten dichterischen Bearbeitungen dieser englisch-dänischen Sagenstoffe in englischer Sprache abgefasst.

Ohne jede Beimischung fremder Elemente ist ferner der Balladenkranz, den die englische Volksepik um das Andenken des großen „*Outlaw*" Robin Hood gedichtet hat. Dieser „*Outlaw*", also ein im Banne des Gesetzes lebender Flüchtling, der Schrecken des normannischen Königs und der Priester, war Jahrhunderte hindurch ein nationaler Held, und die Zahl der auf ihn gesungenen Lieder ist eine erstaunliche. Ich sagte: der Schrecken des normannischen Königs, denn als ein Vertreter des sächsischen Volksstammes gegen die französischen Eindringlinge ist Robin Hood anzusehen. Eine geschichtliche Persönlichkeit scheint dem

*) Vgl. E. Engel: Geschichte der französischen Litteratur, 2. Aufl. S. 120.

**) In Ritsons „*Selection of ancient english metrical romances*". 3 Bände. London 1802.

Helden der Volksdichtung zu Grunde zu liegen: nach einer Überlieferung habe er Robert Fitzood geheißen und sei von Adel gewesen; nach einer andern seien Robin Hood und ein Earl of Huntingdon dieselbe Person. Jedenfalls steht als Kern der Sagen fest, dass Robin Hood sich vor den strengen Wildschutzgesetzen der normannischen Könige des 12. Jahrhunderts in die unzugänglichen Dickichte des Sherwood-Waldes geflüchtet und von dort gegen die königlichen Beamten in Stadt und Flur und gegen die ihm verhassten Priester, die das fremde Herrschertum stützten, seine Rachezüge unternommen hat. Ganz nach Art der romantischen Räuber im Melodrama beraubte Robin Hood nur die Reichen, beschützte und beschenkte aber die Armen. So konnte es nicht ausbleiben, dass seine Volksbeliebtheit mächtig zunahm und sich noch lange nach seinem, angeblich 1247 erfolgten Tode erhielt. Er wurde bis in die neuere Zeit in England als eine Art Schutzpatron der ländlichen Schützengilden gefeiert und sein Name ist noch heute ein überaus volkstümlicher. Auch darin offenbart sich seine Volkshelden-Natur, dass seine Kämpfe gegen den Sheriff und die Soldaten des Königs nicht immer ruhmreich für ihn ablaufen; er muss sich manchmal ganz gehörige Prügel gefallen lassen, um sie dann freilich bei nächster Gelegenheit um so kräftiger heimzuzahlen. Die beste Sammlung von Robin Hood-Liedern ist die von Ritson. Eine deutsche Übersetzung der besten Balladen hat Anastasius Grün in seinem „Robin Hood, Ein Balladenkranz" (Stuttgart, 1864) gegeben, welcher ich als Probe entnehme das Lied auf

Robin Hoods Tod.

Am Ufer dort, wo Ginster wächst,
Sprach Robin zu Klein John*):
„Wir schossen manchen guten Schuss
Für manches Goldpfund schon.

Doch jetzt kein Schuss mir glücken will,
Mein Pfeil das Fliegen scheut;
Im Kloster dort mein Mühmchen soll
Mir aderlassen heut."

Da brach Robin gen Kirkley auf,
So schnell als er nur kann,
Doch eh er kam dahin, bei Gott,
Gar übel ward dem Mann.

Und als er kam nach Kirkleyhall,
Da schellt er laut am Tor:
Sein Mühmchen lässt ihn ein gar schnell.
Niemand kam ihr zuvor.

---

*) „Klein John" (beiläufig 7 Fuß hoch) war der stete Begleiter Robin Hood's.

„Ei, setzt euch, Vetter,“ sprach sie
hold,
„Trinkt guten Biers ein Glas!“ —
„Ich esse nicht, ich trinke nicht,
Erst macht den Aderlass!“

„Hab’ eine Zelle“, sprach sie hold,
„Nie saht ihr das Gelass,
Beliebt es euch, so mach’ ich dort
Euch euren Aderlass.“

Sie reicht die Hand ihm liljenweiss
Und führt ihn ins Gemach;
Sie ließ ihm Blut, solang hervor
Ein roter Tropfen brach.

Sie sah ihn an mit mildem Blick:
„Er ist mein Vetter gut!“
Da regt sich mitleidvoll die Hand,
Zu stillen ihm das Blut.

Sie sah ihn an mit strengem Blick:
„Der Priester Feind ist er!“
Da sank erbarmungslos die Hand,
Das Blut floss immer mehr.

Sie ließ mit offner Ader ihn
Und schloss die Zelle dann,
Dass all den langen Tag sein Blut
Bis nächsten Mittag rann.

Da fiel sein Blick aufs Fenster frei,
Das ladet ihn zur Flucht;
Er ist zu schwach zu Sprung und
Schwung
Drum lässt er’s unversucht.

Da fiel sein Blick aufs treue Horn,
Das hing zu seinen Knien;
Er setzt’s zum Mund und lässt ins
Rund
Drei schwache Stösse ziehn.

Das hört alsbald der Kleine John
Wohl unterm Waldesdach,
„Dem Meister droht wohl Todesnot,
Er bläst so schwer und schwach.“

Klein John lief gegen Kirkley schnell,
So schnell er kann herbei,
In Kirkleyhall sprengt er mit Hast
Zwei Schlösser oder drei;

Und als er stand vor Robin Hood,
Aufs Knie fällt der Genoss.
„Gewährt, o Meister,“ sprach Klein
John,
„Mir eine Gnade bloß.“

„Und welche Gnade?“ frug Robin,
„O nenne dein Begehr!“ —
„Verbrennen lass mich Kirkleyhall
Und all sein Nonnenheer!

„Nicht doch, nicht doch!“ sprach
Robin Hood,
„Die Bitt’ versag ich dir;
Nie tat ich Leides einer Frau,
Und Keinem, der mit ihr.

Nie tat ich Leides einer Maid,
Und tu’s auch nicht zum Schluss;
Doch gib den Bogen mir zur Hand
Und einen Pfeil zum Schuss.

Und wo der Pfeil jetzt niederfällt,
Sollt graben ihr mein Grab;
Legt unters Haupt, legt mir zum
Fuß
Ein Rasenstück hinab;

Legt meinen Bogen mir zur Seit’,
Der wie Musik mir klang,
Und macht den Rand aus Gras und
Sand,
Macht’s breit genug und lang;

Macht schlicht und schlecht das Bett
zurecht
Dem Schläfer, der da ruht,
Dann spricht noch spät wer vorüber-
geht:
Hier liegt Kühn Robin Hood!“

Die englische Volkslyrik ist eine der reichsten in der ganzen Weltlitteratur. Wie in Frankreich die Troubadours und die Trou-

vères mit ihren Jongleurs, so hatte sich auch früh in England ein besonderer Stand für die Ausbildung und Verbreitung des Volksgesanges aufgetan: die Menestrels oder Minstrels (von dem normannischen Wort *ménétrier*). Jahrhundertelang standen diese fahrenden Sänger beim Volke wie bei den Großen in Ansehen; die altenglische Überlieferung von der Heiligkeit des Sängerstandes, unter deren Schutz König Alfred sich als englischer „*Scop*“ oder Sänger in das dänische Lager begeben durfte, war noch lange rege. Erst die Buchdruckerkunst im 15. und die Reformation im 16. Jahrhundert haben den Minstrels den Untergang bereitet. Der Buchdruck schuf die fliegenden Blätter mit Balladen und Liedern und machte den singenden Minstrel entbehrlich; — die Reformation in der puritanischen, kunstfeindlichen Gestalt, mit der sie in England auftrat, verfolgte den weltlichfrohen Gesang als vom Teufel eingegeben und brachte es zuwege, dass unter der Königin Elisabeth eine Parlamentsakte gegen die Minstrels erging, worin sie auf eine Stufe mit „Gauklern, Kesselflickern und Hausirern“ gestellt wurden.

Eines der ältesten Volkslieder ist das aus dem 13. Jahrhundert herrührende Kukukslied:

Sumer is icumen in,	Sommer ist gekommen,
Lhude sing cuccu.	Laut singt der Kukuk.
Groweth sed, bloweth med,	Nun wächst die Saat, es blüht die Wiese,
And springeth the wode nu.	Und der Wald treibt.
Sing cuccu, cuccu.	Singe, Kukuk, Kukuk.
Awe bleteth after lomb,	Das Schaf blökt nach dem Lamm,
Lhouth after calve cu,	Nach dem Kalb die Kuh;
Bulluc sterleth,	Der Stier brüllt,
Bucke verteth.	Der Bock springt,
Murie sing, cuccu,	Lustig singe, Kukuk,
Cuccu, cuccu.	Kukuk, Kukuk.
Wel singes thu, cuccu,	Schön singest du, Kukuk,
Ne swik thu never nu.	Schweige du nimmer nun.

Schon in früher Zeit erhielt auch das innige Liebeslied seine kunstgerechte Ausbildung durch die „*Clercs*“ (*Clerici*), junge Studenten, die von der Pariser Universität die Kenntnis des provenzalischen und nordfranzösischen Liebesgesanges heimbrachten und sie in England zu volkstümlichen Liedern ausnutzten. Ein solcher sangeskundiger „*Clerc*“ war der obengenannte epische Dichter Walter Mapes, von dem außer seinen romantischen Helden-

gedichten auch ein lateinisches Trinklied bis auf den heutigen Tag sich bewahrt hat und ein jugendfrisches Dasein in den Kommersbüchern deutscher Studenten führt: das berühmte Lied „*Meum* (oder *mihi*) *est propositum in taberna mori.*"

Von Volksliedern englischer Zunge aus dem 13. und 14. Jahrhundert seien nachstehend einige der poetischsten Proben gegeben:

„Verhasst ist mir das Leben, seit ich sie im Herzen trage,
Sie, deren Schönheit leuchtet wie der Sonne Licht am Tage.
Ich falb' und welke wie ein Blatt im grünem Sommerhage,
Find' ich bei ihr Erhörung nicht, was frommt mir meine Klage?

Kummer, Gram und Sorge schwer halten mich gebunden,
Ich vergehe, wenn nicht bald Rettung ich gefunden.
Sprich nur ein Wort, mein süßes Lieb, mein Kummer ist geschwunden.
Was frommt dir denn mein Untergang? ach lass mich bald gesunden! —

— — — — — — — — — — — — — — — —

Als ich ein Klerk der Schule war, da war ich weise sehr;
Tiefe Wunden schlug ins Herz mir deiner Liebe Speer;
Der Heimat und den Menschen fern hab ich geduldet schwer;
O, süße Frau, erbarm dich mein; bei Gott, ich kann nicht mehr."

Worauf die Schöne im Schlussvers sich allerdings erbarmt:

Du bist ein Klerk, wohl hört man es: du sprichst so leis' und fein;
Für mich sollst du nicht dulden mehr der Liebe herbe Pein.
Und Vater, Mutter, Brüder all', wie streng sie mögen sein,
Ich trotze ihnen: du bist mein, auf ewig bin ich dein."

Aus *Specimens of lyric poetry* von Wright, deutsch von ten Brink.

Derselben Sammlung entnehme ich ein gleichfalls sehr altes religiöses Volkslied, in ten Brinks schöner Übersetzung:

Seh ich die Blumen sprießen
Und hör' der Vögel Lied.
Ein wonnevolles Sehnen
Mir dann die Brust durchzieht.
Die Liebe macht's, die neue
Voll Süßigkeit, voll Treue,
Ihr Glanz erhellt mein Lied.
Ihm hab' ich mich ergeben,
Nur ihm gehört mein Leben
Und was mein Herz durchglüht.

Steh' ich in stillem Sinnen
Und zeigt sich mir das Bild,
Wie ihm aus Händen, Füßen
Das Blut in Strömen quillt —
Vom Haupt auch strömt es nieder —
Und wie ihm alle Glieder
Durchzucken Qualen wild,
Wohl ziemt es meinem Herzen,
Zu fühlen seine Schmerzen,
Bis Tränen sie gestillt.

Am reichsten floss die Quelle des Volksgesanges in Schottland, oder streng genommen in dem „*Border-land*", dem Grenz-

gebiet zwischen England und Schottland, welches lange der Schauplatz blutigster Familienfehden zwischen den um den Landbesitz streitenden benachbarten Adelsgeschlechtern gewesen. Man kann diese Volkslieder teilen in solche mit geschichtlichem Hintergrunde und in die reinlyrischen Lieder, die keiner bestimmten Zeit und eben darum allen Zeiten angehören. Die erste große Sammlung solcher altschottischen Lieder ward herausgegeben von dem Bischof Thomas Percy im Jahre 1765 unter dem Titel: „*Reliques of ancient English Poetry*“, seitdem in zahlreichen Auflagen, auch deutschen Nachdrucksausgaben, erschienen. Die Percy'sche Sammlung darf nicht nur als die erste Anregung zur englischen Volkslieder-Litteratur, sondern sie muss wegen ihres Einflusses auf die deutsche Litteratur als ein Ereignis weittragendster Wirkung angesehen werden. Dass Herder dem Bischof Percy den Anstoß zu seinen „Stimmen der Völker“ verdankt, Bürger mehrere seiner besten Balladen (so z. B. den „Abt von St. Gallen“ und wahrscheinlich „Leonore“) den *Reliques* entnommen, ja dass selbst Goethe die Nachwirkungen dieser unverfälschten Volkslieder auf seinen „König von Thule“, „Fischer“, „Erlkönig“ verspürt hat, darf als bekannt vorausgesetzt werden. Aber seit Percys Vorgang hat man überhaupt erst wieder der Volkslitteratur, namentlich der des Mittelalters, seine Aufmerksamkeit zugewandt: — die belebenden Einflüsse auf die gesamte neuere Litteratur Europas liegen heute vor Aller Augen. Die Percysche Sammlung war besonders für Deutschland ein Glied mehr in der Kette, die unsere Litteratur des 18. Jahrhunderts zum Teil mit der englischen verband: ich nenne Macphersons „Ossian“, die Romane Richardsons, die ersten deutschen Übersetzungen Shakspeares, um die Stimmung zu bezeichnen, welche durch die Kenntnis der altenglischen und altschottischen Balladen in Deutschland angeregt wurde.

Eines der ältesten Stücke in den Percyschen *Reliques* ist die berühmte „Cheviot-Jagd“, wahrscheinlich im Anfang des 15. Jahrhunderts entstanden. Hier die ersten beiden Strophen jenes alten Liedes von dem Familienzwist zwischen den Percy und den Douglas, von dem der Dichter Sir Philip Sidney in seiner „*Defence of Poetry*“ begeistert sagte: „Nie hörte ich das alte Lied von Percy und Douglas, ohne dass mein Herz wie von Trompetengeschmetter bewegt ward“ —:

Der Percy aus dem Nord-Umberland,
Er verschwor zu Gott sich frei,
Dass er in den Bergen von Cheviot
Wollt' jagen der Tage drei,
Zum Trotze des grimmen Douglas
Und jedes, der bei ihm sei.

Die feistesten Hirsche in ganz Cheviot
Wollt' er töten und wegführen dann. —
Meiner Treu, sprach der grimme Douglas drauf,
Ich störe die Jagd, wenn ich kann. — — (Deutsch von Marées.)

Zu den weiteren Prachtstücken jener Sammlung gehört das durch Herder auch in Deutschland so bekannt gewordene „*Edward*"*):

„Why does your brand sae drap wi' blude,
Edward, Edward?
Why does your brand sae drap wi' blude,
And why sae sad gang ye, O?" —
„O, I hae killed my hawk sae gude,
Mither, mither,
O, I hae killed my hawk sae gude,
And I hae nae mair but he, O!" — —

— — — —

Dein Schwert, wie ist's von Blut so rot?
Edward, Edward!
Dein Schwert, wie ist's von Blut so rot,
Und gehst so traurig her? — O!
O ich hab' geschlagen meinen Geier tot,
Mutter, Mutter!
O ich hab' geschlagen meinen Geier tot,
Und keinen hab' ich wie Er — O!

Und was soll werden dein Weib und Kind,
Wann du gehst über Meer? — O!
Die Welt ist groß, lass' sie betteln drinn,
Mutter, Mutter!
Die Welt ist groß, lass' sie betteln drinn,
Ich seh' sie nimmermehr — O!

Und was willt du lassen deiner Mutter teu'r?
Edward, Edward!
Und was willt du lassen deiner Mutter teu'r?
Mein Sohn, das sage mir — O!

*) Ich gebe die Textprobe nach der richtigeren Lesart bei Aytoun, in dessen *Ballads of Scotland*, Band 2. (Edinburg 1858).

Fluch will ich euch lassen und höllisch Feu'r,
Mutter, Mutter!
Fluch will ich euch lassen und höllisch Feu'r,
Denn ihr, ihr rietet's mir! — O! (Deutsch von Herder.)

Das dritte der in jeder Blumenlese unerlässlichen Gedichte ist das von „Sir Patrick Spence". Der König, von dem im Eingang die Rede, ist ein geschichtlicher König, Alexander III. von Schottland, und die Ballade, von der man wie bei allen geschichtlichen Liedern annehmen muss, dass sie kurz nach dem Ereignis selber entstanden, rückt dadurch in das Ende des 13. Jahrhunderts:

Der König sitzt in Dunfermlines Stadt,
Er trinkt den blutroten Wein:
„Wo find' ich einen Schiffer gut,
Zu führen dies Schifflein mein?"

Und auf und sprach ein greiser Ritter,
An Königs Knie saß er:
„Herr Patrick Spence ist der beste Schiffer,
Der jemals schifft' auf dem Meer!"

Der König schrieb einen breiten Brief,
Gesiegelt mit seiner Hand,
Und sandt' ihn an Herrn Patrick Spence,
Der wandelt' am Uferrand.

Die erste Zeil' Herr Patrick las,
Gar laut er zu lachen begann;
Die zweite Zeil' Herr Patrick las,
Vom Aug' ihm die Träne rann.

„O wer, wer hat die Tat getan,
Wer tat mir gar so weh?
Mich auszusenden in dieser Zeit
Zu schiffen auf der See?

Auf, auf, meine wackern Mannen all,
Wir segeln beim Morgenrot!"

„Nicht also, nicht also, mein teurer Herr,
Ich fürchte Sturmesnot!

Gestern Abend sah ich den neuen Mond,
Hielt den alten Mond im Arm,
Und ich fürcht', ich fürchte, mein teurer Herr,
Wir sehen Leid und Harm."

O übel gefiel's unsern schottischen Herrn,
Dass sie netzten die Korkholzschuh,
Doch lang eh' das Spiel zu Ende gespielt,
Da schwammen ihre Hütlein dazu.

O lang, lang mögen ihre Frauen stehn,
Den goldenen Fächer zur Hand,
Eh' dass sie gewahren Herrn Patrick Spence,
Der wiederkehrt zu Land.

O lang, lang mögen ihre Frauen stehn,
Den goldenen Kamm im Haar,
Und harren ihrer guten Herrn,
Sie sehn sie nimmerdar.

Halb über hinüber nach Aberdour,
Tief fünfzig Faden im Meer,
Da liegt der gute Herr Patrick Spence,
Die schottischen Herren um ihn her.
(Deutsch von R. Warrens.)

Das Vorbild des Bürgerschen „Abtes von St. Gallen" ist die Ballade „*King John and the Abbot of Canterbury*" (bei Percy,

II. 7. Bürger hat selbst das anapästische Versmaß des Originals beibehalten.

Bezüglich der Ballade „*Sweet William's Ghost*“ hat Bürger bestritten, dass seine „Leonore“ dadurch veranlasst worden. Möge der Leser nach der Vergleichung selbst urteilen:

Wilhelms Geist.

(Percy, Band III.)

Da kam ein Geist zu Gretchens Tür,
Mit manchem Weh und Ach!
Und drückt' am Schloss und kehrt' am Schloss,
Und ächzte traurig nach.

„Ist dies mein Vater Philipp?
Oder ist's mein Bruder Johann?
Oder ist's mein Treulieb Wilhelm,
Aus Schottland kommen an?“

„Ist nicht dein Vater Philipp,
Ist nicht dein Bruder Johann!
Es ist dein Treulieb Wilhelm,
Aus Schottland kommen an.

O Gretchen süß, o Gretchen lieb,
Ich bitt' dich, sprich zu mir,
Gib, Gretchen, mir mein Wort und Treu,
Das ich gegeben dir.“

„Dein Wort und Treu geb' ich dir nicht,
Geb's nimmer wieder dir,
Bis du in meine Kammer kömmst,
Mit Liebeskuss zu mir.“

„Wenn ich soll kommen in deine Kammer —
Ich bin kein Erdenmann:
Und küssen deinen Rosenmund,
So küss ich Tod dir an.

O Gretchen süß, o Gretchen lieb,
Ich bitt dich, sprich zu mir:
Gib, Gretchen, mir mein Wort und Treu,
Was ich gegeben dir.“

„Dein Wort und Treu geb' ich dir nicht,
Geb's nimmer wieder dir,
Bis du mich führst zum Kirchhof hin,
Mit Bräut'gamsring dafür.“

„Und auf dem Kirchhof lieg ich schon,
Fernweg, hin über dem Meer!
Es ist mein Geist nur, Gretchen,
Der hier kommt zu dir her.“

Ausstreckt sie ihre Lilienhand,
Streckt eilig sie ihm zu:
„Da nimm dein Treuwort, Wilhelm,
Und geh, und geh zur Ruh.“

Nun hat sie geworfen die Kleider an,
Ein Stück hinunter das Knie,
Und all die lange Winternacht
Ging nach dem Geiste sie.

„Ist Raum noch, Wilhelm, dir zu Haupt,
Oder Raum zu Füßen dir?
Oder Raum noch, Wilhelm, dir zur Seit'
Dass ein ich schlüpf' zu dir?“

„Kein Raum ist, Gretchen, mir zu Haupt,
Zu Füßen und überall,
Kein Raum zur Seit' mir, Gretchen,
Mein Sarg ist eng und schmal.“

Da kräht der Hahn, da schlug die Uhr!
Da brach der Morgen für!
„Ist Zeit, ist Zeit nun, Gretchen,
Zu scheiden weg von dir!“

Nicht mehr der Geist zu Gretchen sprach,
Und ächzend tief darein,
Schwand er in Nacht und Nebel hin,
Und ließ sie stehn allein.

„O bleib, mein Ein Treulieber, bleib,
Dein Gretchen ruft dir nach!“ —
Die Wange blass, ersank ihr Leib,
Und sanft ihr Auge brach.
(Deutsch von Herder.)

Aus etwas neuerer Zeit, aber sicher noch vor der Mitte des 16. Jahrhunderts entstanden, ist das wundervolle „Lied der Grenzerwitwe“, auch eines jener halbgeschichtlichen Gedichte, welche die Familienzwiste des schottischen Grenzlandes besingen. Das Original findet sich in der schönen Sammlung von Walter Scott: „*Minstrelsy of the Scottish Border*“. Freiligrath und Frau Talvj haben diese Perle der schottischen Balladendichtung meisterhaft ins Deutsche übertragen; ich gebe der von Frau Talvj wegen der größeren Einfachheit des Ausdrucks den Vorzug:

Klage der Grenzerwitwe.

Mein Lieb baut' mir ein schönes Haus
Und ziert' es all mit Lilien aus;
Ein schmucker Haus ward nie erschaut.
Als mir mein treues Lieb erbaut.

Da kam ein Mann um Mittag her,
Und spürt' und holt' den König her,
Den König her, dieselbe Nacht,
Der meinen Herrn ums Leben bracht!

Genug nicht war's an seinem Blut,
Beschlag legt' er auf Hab und Gut;
Dem Tod entflohn die Diener mein,
In höchster Not blieb ich allein!

Ich näht' sein Grabhemd, all die Nacht
Hielt ich allein die Leichenwacht;
Stimmt Leichenklag' an Nacht und Tag,
Kein lebend Wesen kam mir nah.

Auf meine Schultern ich ihn lud,
Ein Weilchen ging, ein Weilchen ruht',
Ich grub ein Grab, legt' ihn zur Ruh,
Deckt' ihn mit grünem Rasen zu.

Doch meint ihr nicht, mein Herz war wund,
Als Erd' ich warf auf den süßen Mund?
O meint ihr nicht, mein Herz war weh,
Als ich mich wandt', um wegzugehn?

Kein Lebender geht mich mehr an,
Seit Tod traf den geliebten Mann!
Mit 'ner Locke von seinem gelben Haar
Fessl' ich mein Herz auf immerdar!

Schließlich ein Lied volkstümlichen Charakters aus der Zeit des Prätendenten Karl Stuart, also aus dem 18. Jahrhundert:

Für unsern rechten König ward
Verlassen Schottlands Strand,
Für unsern rechten König ward
Betreten irisch Land,
Mein Lieb!
Betreten irisch Land.

Was Menschen können, ist geschehn,
Vergebens Alles, weh!
Leb', Liebchen, wohl und Vaterland,
Muss schiffen durch die See,
Mein Lieb!
Muss schiffen durch die See. — —

Wenn hin der Tag, wenn kam die Nacht
Und Allen Schlaf gebracht,
Dann denke ich an die Lieben fern,
Weinend die lange Nacht.
Mein Lieb!
Weinend die lange Nacht.

(Deutsch von O. L. B. Wolff.)

Von den unhistorischen, reinlyrischen Volksliedern Altenglands seien in erster Reihe genannt die lyrischen „Einlagen“ in Shakspeares Dramen, die zum allergrößten Teil nicht von Shakspeare selbst herrühren, sondern fast unverändert alten Volksliedern entnommen sind. Percy gibt im ersten Bande seines Werkes eine wertvolle Sammlung der Balladen und Lieder, welche den bei Shakspeare sich findenden Bruchstücken zu Grunde liegen; sie enthält nicht weniger als 16 Nummern und ist nicht einmal vollständig. Darunter findet sich das liebliche „*Take, oh take those lips away*“ (in „Maß für Maß“, Akt IV, Szene 1), und das lange „Lied von der Weide“, aus welchem Desdemona im „Othello“ einige tränenvolle Verse singt.

Unter den zahllosen andern lyrischen Volksliedern eine Auswahl zu treffen, ist mit Rücksicht auf den im Rahmen dieses Buches zu Gebote stehenden Raum eine schwere Aufgabe. Der Leser, der Sinn für Volksdichtung hat, findet reiche Ausbeute in den auf S. 36 genannten Quellenwerken. Nur einige besonders schöne mögen hier noch Platz finden.

Da ist zunächst das Lied von der verratenen Liebe (bei Percy, III):

O weh! o weh, hinab ins Tal,
Und weh, und weh den Berg hinan!
Und weh, weh, jenem Hügel dort,
Wo er und ich zusammen kam!
Ich lehnt' mich an ei'n Eichenstamm,
Und glaubt', ein treuer Baum es sei,
Der Stamm gab nach, der Ast, der brach;
So mein Treulieb ist ohne Treu.

O weh, weh, wann die Lieb' ist wonnig
Ein Weil nur, weil sie ist neu!
Wird sie erst alt, so wird sie kalt,
Und ist wie Morgentau vorbei.
O wofür kämm' ich nun mein Haar?
Od'r wofür schmück' ich nun mein Haupt?
Mein Lieb hat mich verlassen,
Hat mir sein Herz geraubt! — —

(Deutsch von Herder.)

Ein andres, schottisches Lied (aus Walter Scotts Sammlung) beginnt: „*O gin my love were yon red rose*“ und lautet in deutscher Umdichtung:

O wär' mein Lieb jene Rose rot,
Die wächset auf des Schlosses Zinn',
Und wär' ich selbst ein Tropfen Tau,
Dann sänk' ich auf die Rose hin.

O wär' mein Lieb ein Weizenhalm,
Aufwachsend auf dem Felde dort,
Und wär' ich selbst ein Vöglein nett,
Dann flög' ich mit dem Halme fort.

Und wär' mein Lieb 'ne Kiste Gold,
Und wär' des Schlüssels Wächter ich,
Die Kiste macht' ich oftmals auf
Und labte an dem Anblick mich. (Deutsch von Fiedler.)

Wiederum der Percy'schen Sammlung entnommen ist folgendes Triumphlied der Liebe (Percy, III. Band):

Die Liebe weiß den Weg.

Über den Bergen
Und über dem Meer,
Unter den Särgen
Und Brunnen daher;
Ob den tiefsten der Seen
In Neptuns Reich hinweg,
Zu den schroffesten Höhen —
Weiß die Liebe den Weg!

Wo nicht zum Liegen
Der Glühwurm hat Raum,
Könnten auch Fliegen
Sich setzen dort kaum.
Wo die Mücke nicht waget
Durchzuschlüpfen, — den Steg
Geht die Lieb' unverzaget
Und bald weiß sie den Weg!

Sei's, dass dem Säugling
An Stärke sie gleicht,
Dass Euch ein Feigling
Die Flüchtige deucht;
Ob vorm Tagslicht verstecket,
Auch ihr Gegenstand läg',
Rings von Wachen bedecket, —
Weiß doch Liebe den Weg!

Der will sie binden,
Um los sie zu sein,
Der kann der Blinden
Sein Mitleid nur weihn;
Doch, sei sie fest ummauert
In dem engsten Geheg:
Die als blind ihr bedauert —
Weiß doch immer den Weg! — —
(Deutsch von Marées.)

Aus neuerer Zeit (17. Jahrhundert) soll folgende schöne Ballade herrühren, die ihre Entstehung einer wahren Begebenheit verdankt: der Verkleidung einer Tochter des Lord Marrwell, die mit einem Bauerburschen zum Tanz ging, aber als Lordstochter erkannt wurde:

Des Lords Marie strich die Locken auf
Mit einem Kamm von Gold,
Sie zog die seid'nen Strümpfe an
Und ging zum Tanz so hold.
Süß fiel auf ihre Locken der Tau,
Sanft auf die Stirn hinab;
Ein Tropfen fiel auf den süßen Mund,
Ich glaub', ich küsst' ihn ab.

Einer Kirsche glich ihr süßer Mund,
Einen lieblichern sah ich nicht,
Und unter den dunkeln Locken schien
Ihre Stirn wie Morgenlicht.
Ihr süßer Odem macht wehen ihr Haar,
Als sie flog im Tanze rund;
Aus den blauen Augen die Liebe grüßt,
Und weilt' auf ihrem Mund.

„Dein goldgesticktes Strumpfband ist los!
Nicht wahr, du zürnst mir nicht?"
Da hob sie zitternd die weiche Hand
Zum errötenden Angesicht.
„Deine gold'ne Schnalle fiel dir hin,
Du lustige Tochter des Lord!" —
Da drängten sich Tränen in ihren Blick:
„O, fort von hier! schnell fort!"

„O, Magd, schieb den silbernen Riegel weg,
Dass ich kann ins Kämmerlein?"
„Nimm diesen Kuss, du Bauernknab'!
Darf dich nicht lassen ein.
Und nimm," sprach sie, „den gold'nen Kamm
Und die Locke von meinem Haar;
Denn, ach! wohl sagt es mir das Herz,
Nie treff' ich dich wieder, fürwahr." —

(Deutsch von O. L. B. Wolff.)

Aus noch neuerer Zeit stammt das im Ton fast an Robert Burns erinnernde, muntere Trinklied von „*Sir John Barleycorne*" („Hans Gerstenkorn"). — Überhaupt haben wir Robert Burns als den Erben des schottischen Volksliedes anzusehen, der nicht nur seine besten dichterischen Anregungen den Balladen und Liedern seiner Heimat dankte, sondern vielen durch seine Bearbeitung ihre ursprüngliche Innigkeit und Reinheit wiedergab, die sie im Laufe der Jahrhunderte durch rohe Zusätze eingebüßt.

Schließlich noch ein Wort über eine der längsten und zugleich ältesten lyrischen Volksdichtungen Englands: „*The nut-brown maid*" (Das nussbraune Mädchen), — „nussbraun" im Sinne des

deutschen „schwarzbraun“ im Volksliede, also Verstärkung des Ausdrucks für „brünett“. In Zwiegesprächform gehalten, gibt es ein reizendes Seitenstück zu der Geschichte von Griseldis, nur ohne die Widerwärtigkeit einer Jahre andauernden überflüssigen Folterung des treuen, geduldigen Weibes, vielmehr in knapper Sprache und mit einer rechtzeitig eintretenden Lösung. „Das nussbraune Mädchen“ liebt ihren „heimatlosen“ Geliebten, also auch einen „*Outlaw*“ wie Robin Hood, mit so rücksichtsloser Hingebung, dass sie all seine vorgeschützten Bedenken in den Wind schlagend ihm folgen will in den grünen Wald, —

> Denn treugesinnt,
> Kein Menschenkind
> Lieb' ich, nur dich allein —

wie es in dem Refrain der Strofen des Mädchens heißt. Nicht Scham noch Schande achtet sie; man solle nicht sagen, daß es keine Frauentreue mehr gebe. Als „Er“ ihr selbst vorhält, „was die Leute sagen würden“, gibt „Sie“ zur Antwort:

> Ob's auch erschallt von Jung und Alt,
> Dass ich sei tadelnswert, —
> Die Schuld nur trägt, wer ungerecht
> So meinen Ruf versehrt.
> Bewähr' ich neu, dass Liebestreu
> Jedweder Scham entbehrt:
> Dennoch wär' ich, verließ ich dich
> Im Elend, auch entehrt.
> Das ist gewiss: es täte dies
> Nicht eine von den Treu'n;
> Denn treugesinnt, kein Menschenkind
> Lieb' ich, nur dich allein! — — (Deutsch von Marées.)

Aus der letzten Strofe, welche eine beredte Mahnung an die Hörer enthält, fortan nicht so gering von der Treue der Frauen zu denken, hat man schließen wollen, das schöne Gedicht habe eine Dame zur Verfasserin. — Seine Beliebtheit muss im 15. Jahrhundert, in dem es erstanden, eine sehr große gewesen sein; es gibt davon sogar eine frömmelnde Parodie oder vielmehr Umarbeitung zu kirchlichen Zwecken: ein Gespräch zwischen der Jungfrau Maria und Jesus Christus*), ganz in denselben Formen und Wendungen. — Zuerst gedruckt wurde es im Jahre 1502.

*) In Hazlitts *Remains of the early popular poetry* (London 1864. III. Band.)

Drittes Kapitel.

Geoffrey Chaucer.*)

(1340—1400.)

Je tiefer man in das Studium der englischen Sprache und Litteratur des 13., 14. und 15. Jahrhunderts eindringt, desto mehr wächst das Erstaunen über die ganz einzige Erscheinung **Chaucers** als Dichters wie als Sprachschöpfers. Durch nichts Früheres angekündigt, stehen seine zu Ende des 14. Jahrhunderts geschriebenen „Canterbury-Erzählungen" auf 200 Jahre, bis zum Auftreten Edmund Spensers, völlig unerreicht und in ihrer grundlegenden Bedeutung für die englische Sprache der Dichtung selbst durch Spensers „Feenkönigin" nicht übertroffen da. Seit etwa hundert Jahren hat man in England und Deutschland Chaucer zum Gegenstande besonderer Forschungen gemacht, eine eigene „Chaucer-Gesellschaft" hat Texte und Erklärungen in Hülle und Fülle herausgegeben, man ist mit allen Hilfsmitteln der Wissenschaften bemüht gewesen, Chaucer im Einzelnen zu erfassen; aber unbegreiflich bleibt — wie alles Geniale —, woher jene gewaltige, so ganz in sich vollendete Dichtergestalt gekommen, welche keine Himmelserscheinungen der Litteratur vorher angekündigt, welche plötzlich da war, wie ein leuchtend aufsteigendes Meteor. Die Quellen seiner „Canterbury-Gechichten" hat man mühselig erforscht; aber die Quellen des Chaucerschen Dichtergeistes fließen in jenen verborgenen Gründen, zu denen kein bloßes Philologenauge dringt.

Staunenerregend wie Chaucer durch seine völlig vereinsamte

*) Ausgaben: der *Canterbury Tales* von Tyrrwhit; — sämtlicher Werke, von Nicolas, in 8 Bänden, mit einer Zusammenstellung aller Beweisstücke für Chaucers Leben; von Arthur Gilman (Boston 1880, *Riverside Edition*, die handlichste). — Einzige vollständige deutsche Übersetzung der *Canterbury Tales* von Hertzberg (1866). — John Koch: Kleinere Dichtungen Chaucers (deutsche Übersetzung). — Ferner: Pauli: Bilder aus Altengland (1860). — Kissner: Chaucer in seinen Beziehungen zur italienischen Litteratur (1867). — ten Brink: Chaucer-Studien zur Geschichte seiner Entwickelung und zur Chronologie seiner Schriften (1870). — Mamroth: Chaucer. Seine Zeit und seine Abhängigkeit von Boccaccio (1872). — Sodann die Veröffentlichungen der *Chaucer Society* in London.

Erscheinung als Dichter, ist er es auch als Bildner der Sprache seines Volkes. Alle folgenden Jahrhunderte haben übereinstimmend in ihm den ersten großen Schriftsteller gesehen, der dem Englischen seine Zukunftsgeleise vorgezeichnet. Der geniale Litterarhistoriker J. L. Klein nennt Chaucers Werke mit glücklichem Ausdruck „die Magna Charta der englischen Sprache“. Schon Chaucers Nachfolger erkannten seine unvergleichliche Bedeutung für die litterarische Festsetzung des Englischen an, die fast an seine dichterische Bedeutung heranreicht: sein begeisterter Schüler und Nachahmer Thomas Occleve (geb. 1370) nannte ihn „*The first finder of our fair langage*“, und Spenser pries seinen großen Vorgänger noch im 16. Jahrhundert als „*The pure well of English undefiled*“. „Vater der englischen Dichtung“, heißt Chaucer häufig in Litteraturgeschichten; aber größer noch als sein dichterischer Einfluss auf die nachfolgenden Dichtergeschlechter war sein leuchtendes Vorbild als schöpferischer Künstler der englischen Sprache. Was Dante für das Italienische, war Chaucer für das Englische: der Dichter, der durch ein Werk allgemeinster Beliebtheit sein Volk an eine einheitliche Schriftsprache gewöhnte und es dadurch geistig erst zu einem Volk machte. Man muss die ungelenke Rede der englischen Schriftsteller vor, während und selbst noch einige Zeit nach Chaucer kennen, um für das Sprachschöpfungsgenie dieses Künstlers den richtigen Maßstab zu gewinnen. Für ihn dachte und dichtete nicht eine gebildete Sprache, und wenn ihm ein Vers gelang, so war es einer, dessen metrische Gestaltung er zuerst im Englischen erprobt hatte.

In solchem Sinne haben die Italiener mit richtigem Gefühl in Dante stets den Vertreter ihrer Volkseinheit erblickt; in demselben Sinne darf Chaucer als der Begründer der englischen Nationallitteratur gelten. Die englische Dichtung vor Chaucer war nicht dem ganzen Volke zugänglich gewesen; der normannische Bestandteil verhielt sich verständnislos und abweisend gegen die altenglische Poesie und befriedigte seine litterarischen Bedürfnisse durch die leichtfertige Kleinepik Nordfrankreichs, namentlich die *Fabliaux*-Dichtungen. In Chaucer erhielt auch der normannische Adel den Dichter nach seinem romantischen Herzen, den Engländer, der, selbst aus normannischem Geschlecht, alle guten Eigenschaften der beiden Volksstämme in glücklichster Mischung in sich vereinigte.

Chaucer darf durch die dichterische wie sprachliche Eigenart seiner Schöpfungen als der Friedensapostel gelten, der dem langen Hader zwischen Sächsisch und Normannisch ein Ende setzte, indem er die beiden scheinbar feindseligen Strömungen in das Bette eines so einheitlichen Dichterwerkes, wie die „Canterbury-Erzählungen“, zusammenleitete. Bei Chaucer, dem Engländer in jedem Zoll, finden sich mehr französische Wörter als bei irgend einem seiner Zeitgenossen: die Mischung von germanischen und romanischen Bestandteilen in seinen Dichtungen entspricht nahezu dem Verhältnis, welches noch heute die sprachliche Untersuchung des Englischen ergibt. Er war sprachlich normannischer als die Dichter vor ihm, und dennoch, oder gerade darum, is er der erste große englische Dichter im modernen Sinne geworden.

Das Genie bedarf der Begünstigung glücklicher Sterne: Chaucers dichterische Vollreife fiel in die Zeit, als dem Englischen auch im öffentlichen Leben der Vorrang vor dem Französischen eingeräumt wurde. Im Jahre 1362 war Englisch die Sprache der Gerichte geworden, hatte ein König aus Normannengeschlecht zuerst das Parlament in englischer Sprache eröffnet; einige Jahrzehnte später durfte Chaucer seine „Canterbury-Erzählungen“ dichten in dem sicheren Bewusstsein, sie nicht nur für das niedere Volk, sondern auch für den Adel, die Gebildeten des Landes, zu schreiben.

Ebenso bedeutsam wie für die Bereicherung und Feststellung der englischen Schriftsprache war Chaucers Vorgang für die dichterischen Formen der englischen Litteratur. Verglichen mit den unsicheren und oft erschrecklich ungeschickten, dabei sehr einfachen Versformen seiner Vorgänger und Zeitgenossen, zeigt Chaucer einen bewundernswerten Reichtum an wirkungsvollen neuen Versmaßen und Reimverschlingungen. Wie er sich seinen dichterischen Stil selber erfunden, wie er in der körperlich-greifbaren Schilderung und kunstfertigen Erzählungsweise damals seinesgleichen nicht hatte, so hat er auch die äußeren Formen seiner Poesie sich selbst zu verdanken. Bei ihm findet sich zuerst im Englischen der fünffüßige jambische Vers in regelmäßiger Anwendung, derselbe, der, des Reimes entkleidet, seit Shakspeare der Dramenvers der Engländer und Deutschen geworden: der germanische schlichte Vers im Gegensatz zu dem französischen rednerischen Alexandriner. Bei ihm zuerst auch jene leider wieder in Vergessenheit geratene siebenzeilige

Stanze mit ihrer wirksamen Reimordnung, lebhafter als die italienische achtzeilige Stanze, übersichtlicher als die neunzeilige „Spenser-Stanze“, die aus der „Chaucer-Strofe“ hervorgegangen zu sein scheint. Letztere hat die Reimordnung: *a b a b c c*. Aber auch eine achtzeilige, von den italienischen *Ottave rime* abweichende Stanze findet sich bei Chaucer, die ganz seine Erfindung ist und deren schönes Gefüge eine Strofe aus der „Erzählung des Mönches“ darlegen möge:

(Aus „Ugolino von Pisa“, einer Bearbeitung der berühmten Stelle im *Inferno* Dantes.)

> Und Tag für Tag fuhr fort das Kind zu schrein,
> Bis in des Vaters Schoß es niederlag
> Und sprach: „Leb wohl, ich sterbe, Vater mein!“
> Und küsst' ihn noch und starb denselben Tag.
> Und als den Vater traf der harte Schlag,
> Zerbiss vor Schmerz die Arme sich der Mann
> Und rief: „O wehe, Schicksal, weh und ach!
> Dich klag' ich aller meiner Leiden an.“ *)

Als Geoffrey Chaucers Geburtsjahr wird jetzt allgemein das Jahr 1340 (oder doch eines der Jahre zwischen 1340 und 1345) angenommen, nachdem früher das Jahr 1328 lange Zeit als solches gegolten. Er stammte aus einer normannischen Familie (Chaucer = *Chaucier* oder *Chaussetier*, also etwa „Strumpfwirker“) und sein Familien-Wappen wies ihn dem Adelstande zu. Mit großer Wahrscheinlichkeit darf man annehmen, Chaucer habe eine Universität besucht; ob Oxford oder Cambridge, steht nicht fest. Seine Bildung war eine ungewöhnlich große: außer einer gründlichen Belesenheit in den biblischen, theologischen und altklassischen Schriften besaß er auch eine ausgedehnte Kenntnis der französischen Erzählungslitteratur; ja er scheint Dante, Petrarca und vielleicht Boccaccio im Original gelesen zu haben. Dabei nahm er regen Anteil an der englischen Litteraturentwickelung, stand in persönlichem Verkehr mit seinen dichterischen Zeitgenossen, so namentlich mit John Gower und dem jungen Thomas Occleve, und das alles doch von Rechtswegen nur nebenher, denn Chaucer bekleidete Ämter und Würden aller Art, keine Sinekuren, sondern arbeitreiche, büreau-

---

*) Alle deutschen Zitate aus den „Canterbury-Erzählungen“ sind der vortrefflichen Übersetzung von Hertzberg entnommen.

kratische Stellen in der englischen Zollverwaltung. Aber dass es seine größte Lust gewesen:

> Zu studiren und zu lesen
> Immerwährend, Tag für Tag —

sagt er selber, und mit geringer Phantasie sieht man den Dichter an seinem Arbeitstisch in einer Schreibstube der Londoner Zollbehörde am Themsehafen eifrig damit beschäftigt, die Zollgefälle für eingebrachte „Wolle, Felle und gegerbte Häute“ zu erheben und zu buchen, während er vielleicht in einem Schubfach seines Tisches ein Exemplar der „Göttlichen Komödie“ Dantes („*the grete poete of Ytaille*“ — Vers 8072 der *Riverside Edition*), oder der „Sonnette“ seines Freundes Petrarca oder gar des *Decamerone* Boccaccios verborgen hält und vor der amtlichen Arbeit nicht zum Lesen kommt. Nur Eines geht Chaucer noch über die Freude am Lesen: das ist das Entzücken an der schönen Gotteswelt, an Vogelsang und Blütenduft:

> Doch wenn im lieben Monat Mai
> Ich hör' die Vögel singen
> Und seh' die Knospen springen,
> Dann ist's mit Lesen vorbei!

Bei keinem älteren Dichter finden sich so häufig wiederkehrende begeisterte Abschweifungen über die Wonnen der Natur, ganz besonders über den Gesang der Vögel, den diese Frühlerche der englischen Litteratur zu ihrem Lieblingsstudium gemacht hatte.

Von des Dichters äußerer Erscheinung haben wir ein sehr liebliches Bild eben jenes mit schwärmerischer Neigung an Chaucer hängenden Thomas Occleve, nach des Dichters Tode aus der Erinnerung gezeichnet. Es entspricht ganz der Schilderung, die Chaucer im Prolog zu seiner eigenen Erzählung in den *Canterbury-Tales* schalkhaft-bescheiden von sich gibt. Der Wirt sagt da zu dem Dichter gewendet:

> Rück' näher her, blick' auf, erheitre Dich,
> Habt Acht, ihr Herrn, und gönnt dem Mann ein Plätzchen.
> Er ist so fein im Wuchs beinah wie ich.
> Solch eine Puppe hielte gern als Schätzchen
> Manch Weib im Arm, — ein schmales, saubres Frätzchen.
> Nach seinen Mienen muss er elfisch*) sein;
> Er lässt mit Niemand sich in Späße ein.

*) Auch im Original steht „*elfish*“, also elfengleich, und das Occlevesche Chaucer-Porträt zeigt wirklich ungemein feine, vergeistigte Züge.

Etwa mit 19 Jahren trat Chaucer in die Armee ein, mit welcher Eduard III. den unglücklichen Krieg gegen Frankreich führte (1359), geriet in französische Gefangenschaft, wurde aber 1360 wieder ausgeliefert. Wann er sich verheiratet hat, steht genau nicht fest; aber im Jahre 1367 war er es, und zwar mit einer Dame, durch die er dem königlichen Hause von England verschwägert wurde. Seine Gattin Philippa war die Schwester der Catharina Swinford, der Geliebten und späteren Gemalin des Prinzen John of Gaunt, Herzogs von Lancaster, Vaters des Königs Heinrich IV. Dieser Verschwägerung hatte Chaucer mancherlei Begünstigungen in seiner Beamtenlaufbahn zu danken: so wurde er wiederholt mit diplomatischen Sendungen ins Ausland betraut und im Jahre 1372 nach Genua behufs Abschlusses eines Handels- und Schiffahrtvertrages mit dem Dogen geschickt. Auf dieser Reise hat er Florenz und Padua besucht und aller Wahrscheinlichkeit nach Petrarca persönlich kennen gelernt.

Im Jahre 1374 erhielt er die früher genannte Stelle als Zolleinnehmer mit der ausdrücklichen Bestimmung: „dass der besagte Gottfried (Geoffrey) mit seiner eigenen Hand die Register schreibe, die zum besagten Dienst gehören, dass er sich daselbst dauernd aufhalte und alles, was besagten Dienst betreffe, in eigener Person, nicht durch Stellvertreter, tue und ausrichte.“ Erst im Jahre 1386 wurde es Chaucer freigestellt, sich in dem Dienste vertreten zu lassen. Diese und ähnliche Vergünstigungen erhielt aber der Dichter nicht etwa als Belohnung seiner poetischen Werke, sondern seiner zahlreichen geschickt ausgeführten Sendungen im Staatsdienst; von dem Dichter Chaucer scheint der englische Hof keine Kenntnis genommen zu haben.

John of Gaunts Entfernung aus England und Richards II. Gewaltstreich gegen das widerstrebende Parlament (zu dem auch Chaucer gehörte) führten zu einer Verschlechterung der äußeren Lage des Dichters; er verlor seine Ämter und blieb auf ein kärgliches Ruhegehalt beschränkt. Zwar erhielt er im Jahre 1388 ein anderes Amt: das Amt eines Aufsehers über die königlichen Schlossbauten; aber auch diese Wendung war von keiner langen Dauer, und seine letzten Lebensjahre scheint der Dichter in ziemlich kümmerlichen Verhältnissen zugebracht zu haben; aus dieser Zeit stammt gewiss das scherzhafte, kleine Klagegedicht „An meine

leere Börse" (deutsch von John Koch). — Chaucers Todestag war der 25. October 1400.

Aber auch sein Geburtsjahr lässt sich wenigstens insoweit innerhalb gewisser Zeitgrenzen feststellen, als er nicht die Blüte der Mannesjahre hinter sich gehabt haben kann bei der Abfassung seiner von frischester Jugendkraft überströmenden „Canterbury-Erzählungen", seines Hauptwerkes. Dieses ist nachweislich nicht vor dem Jahre 1393 beendet gewesen, ja wahrscheinlich um diese Zeit erst begonnen worden. Ließe man die alte, schlechtbegründete Annahme des Geburtsjahres 1328 gelten, so wären die „Canterbury-Erzählungen" in des Dichters 65. Lebensjahr entstanden, und dagegen sprechen alle Gründe innerer Wahrscheinlichkeit. Bei der Annahme des Jahres 1340 oder eines der Jahre bis 1345 sind die „Canterbury-Erzählungen" in Chaucers bestem Mannesalter geschrieben, und das erklärt ihre bis auf den heutigen Tag unversehrte Frische.

Ja, aus der ganzen Litteratur des Mittelalters lässt sich keine größere Kunstdichtung anführen, die so durchweg ihre immergrüne Jugend bewahrt hat, wie die unvergleichliche Sammlung von Erzählungen jener lustigen Canterbury-Pilger, deren Personbeschreibung allein Chaucer zu einem der größten englischen Dichter gemacht haben würde. Ganz und gar in ihrer Zeit wurzelnd, muten sie uns doch heute so lebenswarm an, wie keine der großen Dichtungen, z. B. der Italiener des 14. Jahrhunderts, das *Decamerone* Boccaccios nicht ausgenommen. Schon der Rahmen der „Canterbury-Erzählungen" ist ein erstaunliches Meisterstück. Wie das lebt und sich rührt, wie das funkelt von Witz und fromm ausgelassenem Übermut; wie da alle Stände des „lustigen alten Englands" sich in fröhlicher Gleichheit und Brüderlichkeit durcheinander bewegen und ein Bild jener bunten Zeit geben, wie keine kulturgeschichtliche Einzelforschung es nur annähernd vermöchte!

An einem schönen Aprilmorgen treffen sich im Wirtshaus zum „*Tabard*"*) — Heroldsrock — zu Southwark (heute im Ostende von London) 29 Pilgersleute, auf der Fahrt nach Canterbury zum Grabe des heiligen Thomas Becket begriffen. Der Dichter gesellt

*) Das Haus, oder dessen Nachfolger, soll bis in die jüngste Zeit hinein gestanden haben.

sich zu ihnen, und da der Wirt gleichfalls dem Zuge sich anschließt, haben wir eine Pilgergemeinde von 31 Personen beisammen, die sich auf den Weg machen und sich die Zeit durch kurzweilige Geschichten erheitern. Aber ehe das Geschichtenerzählen beginnt, stellt der Dichter uns seine Reisegefährten einzeln vor, und es lohnt, denn jeder ist der bezeichnende Vertreter eines ganzen Standes, mit einer Anschaulichkeit und einem überlegenen Humor geschildert, dass kein Lob für diese Kunst packender Darstellung in wenigen großen Zügen übertrieben erscheint.

Die Gesellschaft bilden: ein Ritter — ein Junker, dessen Sohn, — ein Lehnsmann (*Yeoman*), — eine Priorin. Doch schon hier müssen wir einen Augenblick verweilen, um Chaucers berühmte Schilderung der zierlichen, vornehm tuenden, liebenswürdigen Dame zu genießen:

Auch eine Priorin fand hier sich ein,
Die war von einfach keuscher Freundlichkeit.
„Beim heil'gen Ludwig!" war ihr größter Eid.
Frau Eglantine wurde sie genannt,
Die wohl sich auf den Messedienst verstand
Und stets höchst lieblich durch die Nase sang.
Französisch sprach sie auch mit feinem Klang,
Wie man in Stratfort es auf Schulen spricht;
Französisch von Paris verstand sie nicht.
Sie war geübt in feinen Tafelsitten,
Nie ist ein Bissen ihrem Mund entglitten;
Nie taucht' in Brühe sie die Finger ein;
Schön nahm den Bissen sie und hielt ihn fein,
Dass nie ein Tropfen auf die Brust ihr fiel;
Höfische Sitte war ihr höchstes Ziel.
Die Oberlippe wischte sie so rein,
Dass, wenn sie trank, nicht der geringste Schein
Von Fett zu sehen war an dem Pokal
Höchst fein benahm sie sich beim ganzen Mahl,
Und außerdem war sie von heitern Sitten,
Voll Anstand, guter Laun' und wohlgelitten.
Des Hofes Art nach Kräften zu entfalten
War sie bemüht und stattlich sich zu halten,
Sodass man Ehrfurcht stets vor ihr empfand.

Fragt ihr, wie es um ihr Gewissen stand?
Mitleidig war sie, mild und sanft durchaus.
Sie konnte weinen, wenn sie eine Maus
Wund in der Falle oder tot gefunden.
Man sah sie oft, wie ihren kleinen Hunden

Sie Braten gab und Milch und Krümchen Brot;
Und bitter weinte sie, war einer tot,
Ja, schuf man nur durch einen Hieb ihm Schmerz.
Sie war ein gar empfindlich sanftes Herz.

Höchst zierlich war ihr Schleier aufgesteckt,
Hellgrau ihr Aug', ihr Näschen fein gestreckt,
Ihr Mund sehr klein und sanft und rot dabei,
Und ihre Stirn vor allem schön und frei:
Sie mochte breit fast eine Spanne sein;
Denn überhaupt war sie von Wuchs nicht klein.
Ihr Mantel war höchst säuberlich fürwahr,
Und von Korallen trug am Arm ein Paar
Betschnüre sie, mit munterm Grün garnirt,
Und blank mit einem goldnen Schloss geziert,
Drauf stand zu oberst ein gekröntes *A*
Und drunter: *Amor vincit omnia.*

Ist das nicht ein Bild, wie man es zuweilen in saubersterAusführung in alten farbigen Miniaturzeichnungen findet? — Und diese selbe weichherzige Priorin, die da weint, wenn sie eine tote Maus sieht oder wenn man eines ihrer Schoßhündchen unsanft behandelt, erzählt im Fortgange des Buches gerade die abscheulichste aller Geschichten: die von der Abschlachtung eines unschuldigen Christenknaben durch die argen Juden. Zur Ehre Chaucers sei aber bemerkt, dass der übertrieben frömmelnde Ton in der Erzählung der Priorin nahe an die Grenze der Verspottung reicht und so des Dichters Zweifel an der Wahrhaftigkeit der greulichen Sage bekundet, die auch nicht seine Erfindung ist, sondern sich schon in einem alten englischen Bänkelsängerliede findet*).

Ferner gehören zu der Pilgerschar eine Nonne, — ein Nonnenpriester, — ein Mönch. Doch auch an diesem können wir nicht ohne eine nähere Bekanntschaft vorbei, denn er ist wahrlich kein gewöhnlicher Mönch;

Ein Mönch auch war dabei, schön wie kein zweiter
Ein Weidmann von Passion und flotter Reiter;
Männlich von Ansehn, eines Abtes wert.
Er hatt' in seinem Stall manch nettes Pferd,
Und wenn er ritt, so hörte man die Schellen
An seinem Zügel hell im Winde gellen,

*) In Percys *Reliques of ancient poetry* das dritte Stück: *The Jew's daughter.*

Als wären es die Glöcklein der Kapelle,
Wo dieser Herr Hausmeister war der Zelle. –
Die Regel des St. Maur und Benedikt
Schien ihm schon etwas alt und gar zu strikt,
Und alte Dinge ließ er gern in Ruh. — —
Was? sollt' er nur studiren und mit Wut
Stets in den alten Klosterschwarten wühlen?
Sollt' er, wie Augustin befiehlt, sich Schwielen
Arbeiten? Nun, was wird denn aus der Welt?
Drum placke sich, wem Plackerei gefällt!
So ward er denn ein rechter Sporenheld.
Sein Windhund flog dem Vogel gleich durchs Feld,
Und galt es Rosse tummeln, Hasen hetzen,
Schien nichts ihm teuer für dies Hauptergötzen.
Mit feinstem Grauwerk, das im ganzen Land
Zu finden, war verbrämt sein Ärmelrand,
Und unterm Kinne trug er die Kapuze
Mit goldner Nadel zugesteckt zum Putze.
Ein Liebesknoten saß an ihrem Knopf.
Blank wie ein Spiegel war sein kahler Kopf,
Glatt wie mit Öl gesalbt sein Antlitz auch:
Feist war der Herr und wohlgenährt sein Bauch. — —

Und nun noch die dritte der mit besonderer Liebe vom Dichter gezeichneten Personen, das berühmte Weib von Bath:

Ein gutes Weib war da! sie war nicht weit
Von Bath; doch etwas taub, das tat mir leid.
Als Tuchfabrik war so berühmt ihr Haus,
Sie stach am Markte Gent und Cypern aus.
Kein Weib im Kirchspiel, die sich unterfing,
Dass sie vor ihr zum Messehören ging.
Und tat es Eine, wurde sie so schlimm,
Dass sie der Andacht ganz vergass vor Grimm.
Höchst prächtig saß ihr auf dem Kopf der Bund,
Ich schwöre traun, er wog beinah zehn Pfund,
Zum mindesten, wie sie ihn Sonntags trug.
Die Strümpfe waren scharlach, fein genug,
Und saßen stramm, die Schuhe neu und dicht.
Rotbäckig, frisch und keck war ihr Gesicht.
Ein wackres Weib ihr Lebelang sie war.
Sie führte schon fünf Männer zum Altar;
Wie sie sich sonst ergötzt in jüngern Tagen,
Davon will ich für jetzt nichts weiter sagen.
Dreimal ist sie zum heil'gen Grab gezogen,
Durchschiffte manches fremden Stromes Wogen,
War in Bologna, war im heil'gen Rom,
War in St. Jago und im Kölner Dom.

Sie hatte viel erlebt auf Wanderschaft;
Doch wahr zu reden: sie war leckerhaft.
Sie ritt auf einem Zelter leicht und gut
Mit hübschem Schleier. Auf dem Kopf ihr Hut
War wie ein Schild, wie eine Tartsche breit,
Um ihre Hüften lag der Mantel weit,
'nen scharfen Sporn trug sie an jedem Fuss,
Sie lacht' und schwatzte nach dem ersten Gruß.
Mit Liebestränken wusste sie Bescheid,
Denn sie verstand den Spaß aus früher Zeit.

Das Weib von Bath schildert sich aber am besten durch die Art ihrer auf der gemeinschaftlichen Pilgerfahrt vorgetragenen Geschichte und durch die endlos lange Einleitung dazu. Sie ist des Dichters Lieblingsfigur, er lässt sie gewissermaßen die ganze überwiegend aus Männern zusammengesetzte Gesellschaft beherrschen durch ihre freche, lustige Zunge und ihr selbstbewusstes Wesen. In ihrer Art so eigenartig und keck erfunden wie Falstaff von Shakspeare, ist sie das beste Beispiel für Chaucers beide glänzendsten Seiten: seine Kunst der Charakteristik und sein Erzählungsgeschick. Wenige Dichter haben so deutlich poetisch zu sehen verstanden, wie Chaucer.

Zu den Canterbury-Pilgern zurückkehrend bemerke ich, dass sich außer den Genannten noch unter ihnen befinden: ein Bettelmönch,

Bei jungen Weibern stand er sehr in Gunst;
Viel Ehen sind durch ihn geschlossen worden,
Ein starker Pfeiler war er seinem Orden, —

ferner ein Kaufherr, — ein Student von Oxenford (Oxford), — ein Justitiarius, — ein Gutsherr, — ein Zimmermann, ein Krämer, ein Weber, ein Färber und ein Tapezirer; die letzten fünf führen einen eigenen Koch mit, — ein Seemann, — ein Arzt („*a Doctour of Physik*"), — ein Pfarrer:

Er haschte nicht nach Pomp und Eitelkeit
Tat mit Gewissensskrupeln sich nicht breit;
Was Christus sammt den zwölf Aposteln sprach,
Das lehrt' er; doch zuerst tat er danach.

Sodann ein Müller, — ein Kirchenbüttel, — ein Ablasskrämer — ein Gutsverwalter, — ein Stiftsfaktor und Chaucer selber.

Was ist gegen diesen aus allen Mittelständen des damaligen Englands zusammengesetzten Erzählungsrahmen die doch recht farb-

lose Gesellschaft junger Edelleute und Fräulein, die sich in Boccaccios *Decamerone* zum Geschichtenerzählen zusammenfinden! Boccaccios Erzählungen haben mit dem Charakter der sie vortragenden Personen nichts zu tun: sein Rahmen ist ein ganz äußerlicher, lediglich dazu da, aus vielen einzelnen Geschichten ein scheinbar einheitliches Buch zu machen. Bei Chaucer hängen die Geschichten den Personen nicht wie die beschriebenen Zettel auf alten Bildern zum Munde heraus, sondern der Charakter der sie erzählenden Person färbt die Geschichte, und die Geschichte wiederum zeichnet den Charakter des Erzählers. Und wie dramatisch bewegt ist der Rahmen der Canterbury-Erzählungen, verglichen mit dem des Decamerone! Chaucers Pilger erzählen einander zwar auch die Geschichten des Zeitvertreibs wegen, aber außerdem haben sie auf Vorschlag des pfiffigen Wirtes verabredet. dass dem besten Erzähler bei der Rückkehr von Canterbury ein Abendessen auf Aller Kosten in seinem Wirtshause bereitet werden solle. Jetzt weiß doch jeder. warum er erzählt!

Die Annahme, dass Chaucer die erste Anregung zu seinen *Canterbury-Tales* Boccaccio entlehnt habe, ist keineswegs ohne weiteres zuzulassen, so nahe sie zu liegen scheint. Ähnliche Sammlungen von Erzählungen, zusammengehalten durch einen bequemen Rahmen, gab es schon vor Boccaccio: so vor allen „Tausend und eine Nacht“ mit den Hauptpersonen: dem Sultan und Schehesarade; ferner die Geschichtensammlung von den „Sieben weisen Meistern“. In einem vor den *Canterbury-Tales* erschienenen englischen Werk: „Peter Ploughmans Vision“ ist gleichfalls die Rede von Pilgern, die zum Grabe des heiligen Jago von Compostella ziehn, „mit manchen weisen Erzählungen“. Man glaubte eben im Mittelalter, man dürfe nicht mehrere einzelne Geschichten ohne einen äußerlichen Zusammenhang zusammenfassen.

Chaucers Hauptwerk ist leider nur zu einem geringen Teil fertig geworden; zunehmendes Alter und endlich der Tod haben der lustigen Pilgerwanderung Einhalt geboten. Manche inneren Widersprüche in Einzelheiten — so z. B. bezüglich der Zahl der Pilger — deuten darauf hin, dass Chaucer nicht einmal an das Fertiggewordene die letzte bessernde Hand hat legen können. Da jeder Pilger auf dem Hin- und Rückwege je zwei Geschichten erzählen soll, so hätte das Ganze 124 Geschichten umfasst, während jetzt nur

24 vorliegen, davon zwei unvollendet oder abgebrochen. Die eine der letzteren erzählt Chaucer selbst; aber er gibt ihr eine so dickaufgetragene, gegen die romantische Bänkelsängerei seiner Zeit gerichtete parodistische Färbung, dass der kunstrichterliche Schöngeist der Gesellschaft, der Wirt, ihm das Wort verbietet, — auch einer jener schalkhaft-humorvollen Züge, an denen Chaucer so überreich ist. „Der erste Humorist Englands“ ist ein von Chaucer ebenso gut verdienter Ehrentitel, wie der des „Vaters der englischen Litteratur.“

Die *Canterbury-Tales* sind ein echt nationales Werk, trotz der fremden Quellen, aus denen ihr Dichter geschöpft hat. Die örtliche Färbung und der Zeitton, die in dieser Dichtung herrschen, sind von bewundernswerter Lebendigkeit. Auch in dieser Beziehung verdient Chaucer den Kranz des Siegers vor Boccaccio und namentlich vor Margarete von Navarra, der Dichterin des *Heptameron*. Erfunden hat Chaucer seine Geschichten ebenso wenig wie Boccaccio; aber das tut seinem Genius nicht den mindesten Eintrag: welcher große Dichter hat denn überhaupt seine Stoffe erfunden? Nicht Homer noch Sophokles, nicht Molière noch Goethe noch Schiller. Chaucer machte sich das ganze ungeheure flüssige Material lustiger Erzählungsstoffe zu Nutze, das im Mittelalter, zum Teil durch die Berührung mit dem Orient, zum Teil durch die Phantasie der Romanen entstanden, von Volk zu Volk ausgetauscht wurde. Aus zwei Quellen hat der Dichter vorzugsweise geschöpft: aus den *Fabliaux* der Nordfranzosen und aus den *Novelle* der Italiener. Man vergesse nicht, dass Petrarca (gestorben 1374) und Boccaccio (gestorben 1375) Chaucers Zeitgenossen gewesen. Überhaupt war die wechselseitige Entlehnung der Stoffe, ja selbst fertiger dichterischer Werke, von Volk zu Volk im Mittelalter eine viel zahlreicher geübte als heutzutage. Der Begriff einer Weltlitteratur war damals dem Namen nach zwar unbekannt, aber in der Wirklichkeit besser verkörpert als heute, wo es vorkommt, dass die größten Dichter zweier benachbarter Völker Zeitgenossen sind, ohne von einander Kenntnis zu nehmen. Die herzliche Art, mit der Chaucer von Italiens großen Dichtern, von Dante und Petrarca, spricht, hat etwas Rührendes. Man hat ihm einen Vorwurf daraus gemacht, dass er seine scheinbare Hauptquelle, Boccaccio, nirgends mit Namen nennt. Entschieden mit Unrecht, denn, wie gesagt,

nichts beweist, dass Chaucer unmittelbar etwas aus Boccaccios Werken entlehnt hat. Er ist sonst sehr offenherzig in den Quellenangaben, bildet sich auf die Ursprünglichkeit der Erfindung nichts ein und ist sich wohl bewusst, dass nur die gutenglische Art, mit der die fremden Stoffe von ihm verarbeitet worden, ihm allein gehöre und seine Größe bedinge. Se sagt er im Eingang der Erzählung des Studenten von Oxford: „Griseldis" schlichtehrlich:

> Was ich erzählen will, hab' ich vernommen
> Zu Padua von einem vielbewährten,
> In Werk und Wort gediegenen Gelehrten.
> Er ist jetzt tot und liegt verschlossen nun
> Im Sarg: Gott lasse seine Seele ruhn.
> Franzisk Petrarca war es, der gekränzte*)
> Poet, durch den in ganz Italien glänzte
> Der Dichtkunst liebliche Beredsamkeit. — —

Am leichtesten erklärt sich das Schweigen gegenüber Boccaccio durch die Entlehnung aus denselben Quellen, denen auch der Italiener seine Erzählungen verdankt. Mit der italienischen Litteratur war Chaucer überhaupt erst im Jahre 1371 bei Gelegenheit seiner diplomatischen Sendung bekannt geworden; bis dahin hatte er sich wesentlich nach französischen Mustern gebildet. Der Einfluss der Italiener war ein doppelter: außer manchen ihrer Stoffe verdankt er ihnen auch die Anregungen zu seinem von da ab kunstreicher werdenden Strofenbau. Das zeigt sich namentlich in der „Erzählung des Studenten von Oxenford": in der durch Boccaccio zuerst weltberühmt gewordenen Geschichte von „Griseldis". Aber Chaucer hat sie nicht von Boccaccio, sondern aus der lateinischen Übersetzung Petrarcas entlehnt, und die Strofenform, in der er sie erzählt, ist ganz sein Eigentum, ebenso auch die sittliche Wertschätzung, welche er dem an sich widerwärtigen Stoffe angedeihen lässt. In dieser Beziehung steht Chaucer, der Dichter mit dem gesunden englischen Menschenverstande, hoch über seiner Zeit, welche ihr Ergötzen fand an solchen Ungeheuerlichkeiten wie der seelischen Folterung eines engelgleichen Weibes durch ihren teuflisch verruchten Gatten, oder an der Opferung der eigenen Kinder dem Freunde zuliebe, wie in der gleichfalls sich in allen mittelalter-

---

*) Im Original „*The lauriat poete*", — also hatte Chaucer von Petrarcas Dichterkrönung auf dem Kapitol in Rom vernommen.

lichen Litteraturen findenden Geschichte von den beiden treuen Freunden: „Amis und Amilius*). Weder Boccaccio noch Petrarca haben ein Wort der Missbilligung über das unmenschliche Verfahren des Markgrafen von Saluzzo gegen seine aus niederem Stande entsprossene Gattin Griseldis, welcher er die Kinder raubt, scheinbar sogar um sie zu töten, die er schließlich aus dem Hause stößt, arm und bloß, wie sie gekommen, die er zur Magd einer zweiten Gattin machen will, und all diese Qual fast ein Menschenalter hindurch und zwar zum — Spaß, d. h. um zu erproben, ob Griseldis ihm wirklich so treu ergeben, wie sie es ihm gelobt! Chaucer aber kann diese abscheuliche Geschichte nicht zu Ende erzählen, ohne kräftig dazwischen zu fahren:

Er hatte sie genug geprüft vorher
Und fand sie immer gut; was war es nütze
Sie zu versuchen immer mehr und mehr?
Zwar manche priesen's als der Weisheit Spitze,
Doch mir erscheint es von beschränktem Witze,
Ein Weib nutzlos der Prüfung auszusetzen,
Dass sie mit Angst erfüllt wird und Entsetzen.**)

Das hindert ihn freilich nicht, die Geschichte selber so gut zu erzählen wie irgend möglich, und es ist ihm prächtig gelungen. Die Innigkeit der Sprache erreicht oft Höhen, zu denen beide Italiener nie gedrungen sind, so namentlich in den Worten der Griseldis, da sie der zweiten Gemalin des Markgrafen willig den Platz zu räumen sich bereit erklärt:

Und sei durch Gottes Gnade Heil und Glück
Von eurer neuen Gattin euch beschieden!
Ich trete gern von meinem Platz zurück,
Wo ich verweilt in Segen und in Frieden.
Denn da ihr, Herr, es also habt entschieden,
Ihr weiland meines Herzens Seligkeit,
So bin ich, wenn ihr wollt, zum Gehn bereit.

*) Vgl. E. Engels Geschichte der französischen Litteratur, 2. Aufl. S. 58 und 140.

**) Auch die der Geschichte angehängte „Moral“ lautet sehr verständig:
Die Sage lehre nicht, die Weiber sollten
Griselden folgen in Ergebenheit;
Unmöglich wäre das, auch wenn sie wollten.

Ihr bietet mir, was ich euch eingebracht,
Ich weiß recht gut, ich bracht' euch nur ins Haus
Die alten Kleider, schlecht und ohne Pracht.
Ich fände sie wohl schwerlich noch heraus.
O Gott, wie saht ihr mild und freundlich aus,
Wie sprach so mild und freundlich euer Mund,
Als wir beschworen unsern Ehebund!

Wohl fand ich wahr, was man im Volke spricht,
Es hat an mir sich durch die Tat bewährt:
Die alte Liebe gleicht der neuen nicht.
Doch wahrlich, Herr, was mir auch widerfährt,
Und würde selber mir der Tod beschert,
Ich will durch Wort und Tat nie zeigen Reue,
Dass ich mein Herz euch gab in aller Treue.

Ihr wisst, Herr, dass in meines Vaters Haus,
Ihr mich ablegen ließt mein ärmlich Kleid!
Ihr stattetet mit reichem Schmuck mich aus.
Ich brachte nichts euch zu im Brautgeleit
Als Treue, Nacktheit und Jungfräulichkeit.
Nehmt hier zurück all euer reich Gewand,
Nehmt hin den Trauring auch von meiner Hand!

Was sonst noch ist von Schmuck und Edelstein,
Liegt drinnen im Gemach; ich kann's beschwören.
Nackt zog aus meines Vaters Haus ich ein
Und nackt muss ich dahin zurücke kehren.
Gern möcht' in Allem euern Wunsch ich ehren;
Doch hoff' ich, werdet ihr's nicht so verstehn,
Dass ohne Hemd ich aus dem Schloss soll gehn.

Ihr wollt mir sicher solchen Schimpf erlassen,
Den Leib, der eure Kinder einst getragen,
Nackt vor dem Volk zu zeigen auf den Gassen.
Drum mögt ihr — diese Bitte darf ich wagen —
Mich nicht gleich einem Wurm des Weges jagen.
Erinnert euch, dass ich unwürdig zwar,
Doch, teurer Herr, stets eure Gattin war.

Viel unheimlicher noch, aber gleichfalls meisterhaft erzählt ist die „Geschichte des Ablasskrämers“: von den drei Strolchen, welche ausgehen, den Tod zu suchen und zu erschlagen, statt seiner einen großen Schatz finden und sich um diesen gegenseitig erdolchen und vergiften und so das erjagen, was sie gesucht.

Aber zwischendurch werden jene kurzweiligen Geschichtchen erzählt, die den *Canterbury-Tales* einen ähnlich bedenklichen Ruf

verschafft haben, wie dem *Decamerone* Boccaccios. Eine der schlimmsten dieser Gattung ist die „Erzählung des Müllers“: von dem Studenten, der die schöne Frau eines Zimmermanns verführt, — und die andre des Kaufmanns, die ungefähr denselben damals sehr beliebten Stoff, nur mit anderen Personen, behandelt. Überhaupt muss der leichtsinnige Ehebruch seitens der Frau als Belustigungsgegenstand bei Chaucer wie bei so vielen Geschichtenerzählern des 12.—15. Jahrhunderts in England, Frankreich und Italien bis zum Ekel herhalten. Man hatte alle Hochachtung vor der Liebe, — vor der Ehe sehr geringe.

Aber selbst in diesen derbsten Leistungen grobkörnigen Humors bleibt Chaucer im Grunde frei von allzuschwerem Vorwurf. Die Derbheit, die schmunzelnde Freude an einer etwas heiklen Situation und die nachsichtigere Auffassung geschlechtlicher Beziehungen, wie sie damals allgemein waren, entschuldigen ihn einigermaßen: wie er seiner Zeit den dichterischen Stempel aufdrückte, so hat auch seine Zeit ihm den Stoff und zum Teil die Darstellung aufgezwungen. Dieselben anstößigen Geschichten, die Chaucer erzählt, finden sich, mit geringen Veränderungen, in allen zeitgenössischen Litteraturen; erfunden hat seine Fantasie sie nicht. Und bei ihm ist alles derb, geradezu, das schlimmste Wort steht für die schlimme Sache; während bei Boccaccio ein zierlicher Wortschwall die innere Unanständigkeit verdeckt und so aus der gesundsinnlichen Derbheit eine den äußeren Schein, aber auch nur diesen, achtende Lüsternheit macht. Übrigens wahrt Chaucer seine eigene Ehrbarkeit, indem er die rohen Geschichten den roheren Mitgliedern der Pilgerschar in den Mund legt und sie reichlich wettmacht durch die Fülle rührender, romantischer und inniger Geschichten, welche die besseren Teilnehmer erzählen.

Chaucer entschuldigt sich selbst wegen der Derbheit mancher Erzählungen seiner Pilger, so namentlich in dem Prolog zu der Erzählung des Müllers und in der Einleitung zu der „Pilgerfahrt“ überhaupt:

> Doch bitt' ich erst von eurer Höflichkeit,
> Dass ihr es nicht als Ungezogenheit
> Mir auslegt, muss ich euch ganz einfach sagen,
> Wie jeder sprach und wie er sich betragen,
> Und halt' ich treu an ihre Worte mich;
> Denn selber wisst ihr ja so gut wie ich,

Dass, wenn man einem Andern nacherzählt,
Man pflichtgemäß dieselben Worte wählt
Wie Jener und sich möglichst an ihn lehnt,
Und spräch' er noch so roh und langgedehnt.

Seien wir in Anbetracht der künstlerischen Zwecke des Dichters nicht sittenstrenger als Chaucers Zeitgenossen, und erfreuen wir uns an diesem glänzendsten dichterischen Zeugen aus der Zeit des „*merry old England*“, in welcher die Menschen noch so natürlich sprachen, wie sie dachten und handelten. Lassen doch die Engländer von heute, trotz ihrer äußerlich zur Schau getragenen puritanischen Tugendhaftigkeit, Chaucer noch immer gelten als einen ihrer größten Dichter.

Chaucer hat am Ende seines Lebens, wenn anders die betreffende Stelle echt ist, reuige Anwandlungen gehabt, die ihn bewogen, über seine lieben Canterbury-Erzählungen den Stab zu brechen, ja sie gänzlich abzuschwören, ähnlich wie der fromm gewordene Schalk Lafontaine seine allerdings viel ärgeren „Erzählungen und Novellen“ abgeschworen hat. Aber wer weiß, ob es Chaucer damit Ernst gewesen, und namentlich ob die Verse nicht von irgend einem frommen Abschreiber aus dem Eigenen hinzugefügt werden! Wie dem auch sei: „*scripta manent*!“ — und nur den „Canterbury-Erzählungen“ verdankt Chaucer seine hohe bleibende Bedeutung. All seine frommen und verdienstlichen Arbeiten, so besonders die Übersetzung des Buches von Boëthius: *De consolatione philosophiae* (welches auch den König Alfred 400 Jahre vor ihm zur Übersetzung gereizt), sind vergessen, — die Erzählungen der Pilger von Canterbury werden leben, solange es eine englische Sprache gibt.

Chaucers übrige Dichtungen lassen eine kürzere Behandlung zu. Vieles Herrliche, ja an wahrhafter Poesie alles aus den Canterbury-Erzählungen in den Schatten Stellende findet sich auch in ihnen; aber sie sind nicht so schöpferisch-eigenartig wie jene unverwelklichen Blüten frohgemuter Fabulirkunst. Seine ersten dichterischen Versuche hat Chaucer in Anlehnung an die Franzosen gemacht; erst seit seiner italienischen Reise vertauschte er deren Einfluss mit dem der Italiener. Bis zu der Zeit, wo die gutenglische Natürlichkeit bei ihm in den Canterbury-Erzählungen zum Durchbruch kam, huldigte er einem romantischen Idealismus, einer

Fantasie- und Gefühlschwelgerei, die oft ins Süßliche, Unnatürliche und namentlich in Manir ausartete. Aber wie konnte das anders sein bei einem Dichter, dessen erste dichterische Leistung in der Umarbeitung des „Romans von der Rose“ bestand, jenes allegorischen Werkes aus dem französischen 13. Jahrhundert, welches bis zum Ausgang des Mittelalters einer so beispiellosen Beliebtheit sich erfreute!*) Den ersten Teil, der von Guillaume de Lorris herrührt, hat Chaucer ganz übersetzt; er ist der poetischere und liest sich noch heute, im französischen Original wie in der englischen Umdichtung, wie ein anmutiges romantisches Traumlied. Der zweite Teil, von Jean de Meung, mit seiner scholastischen Weisheit, seinen satirischen, lehrhaften Abschweifungen, hat Chaucer nicht zu fesseln vermocht: er hat ihn nicht zu Ende übersetzt. Eine wortgetreue Wiedergabe hat Chaucer überhaupt nicht versucht, zahlreiche Zusätze und Auslassungen zeigen eine gewisse dichterische Selbständigkeit. Seine Arbeit trug ihm ein Loblied des französischen Dichters Eustache Deschamps ein, worin es u. a. heißt:

Grant translateur, noble Geoffroy Chaucer!

Auf den Tod der Herzogin Blanche, der ersten Gemahlin Johns of Gaunt, seines Gönners, schrieb Chaucer sein gewöhnlich „Das Buch der Herzogin“ genanntes Gedicht (1369) welches ohne rechten dichterischen Wert und durch die Länge (1334 Verse) ermüdend wirkt. Aber keines der Werke Chaucers entbehrt ganz des Reizes inniger Naturauffassung; aus der steifen Überlieferung eines höfischen Trauerliedes rettet er sich in die Schilderung eines schönen Naturgeschöpfes. So ist die folgende Beschreibung einer holdseligen Mädchengestalt in dem „Buch der Herzogin“ eine kleine Perle, für die leider die deutsche Fassung fehlt und die deshalb als leichtverständliche Probe von Chaucers Sprache dienen mag:

I saw her dance so comelely
Carol and sing so sweetely,
And laugh and play so womanly
And looke**) so debónairly,

So goodly speak and so friendly,
That, certes, I trow that nevermore
Was seen so blissful a treasúre.
For every hair upon her head,

*) Siehe E. Engels Geschichte der französischen Litteratur, 2. Aufl., 6. Kapitel des 1. Buches.

**) Das Endungs-e muss im älteren Englisch häufig als Silbe mitgezählt und mitgelesen werden.

Sooth to say, it was not red,
Nor yellow neither, nor brown it was,
Methoughte most like gold it was.
And ah! what eyes my lady had,
Debónair, goode, glad and sad,
Simple, of good size, not too wide. —

It was no counterfeited thing,
It was her owne pure looking;
So the Goddess, dame Natúre,
Had made them open by measúre
And close; for were she never so glad,
Not foolishly her looks were spread,
Nor wildely though that she playd;
But ever, methought, her eyen said:
„By God, my wrath is all forgiven!“

Auch in dem „Parlament der Vögel“ finden sich Stellen voll hinreißender Poesie. Die Form ist die eines dichterischen Traums, eine bei Chaucer sehr häufig wiederkehrende; zahlreiche Stellen erinnern an Dantes *Inferno* und Boccaccios *Teseide*. Der schwärmerische Sinn für die Schönheiten der Natur bricht auch in diesem kürzeren Gedicht lebhaft hervor.

„Troilus und Cressida“, ein Epos von über 8000 Versen, behandelt die aus Shakspeare bekannte Liebesgeschichte, nur mit vollendetem dichterischen Ernst. Chaucer hat entweder das Original des *Filostrato* Boccaccios oder eine lateinische Bearbeitung desselben zu Grunde gelegt. „Troilus und Cressida“ enthält Stellen voll inniger Empfindung, namentlich ist die Schilderung der Liebesszenen von rührender Zartheit.

Eine andere Dichtung, „Das Haus des Ruhms“, ist eine ziemlich steife Allegorie, wohl das am wenigsten in Chaucerischem Sinne gedichtete Werk. Französische allegorische Vorbilder haben ihn auf solche Abwege gelockt.

Von den zahlreichen andern Dichtungen, die Chaucer zugeschrieben werden, deren Echtheit aber keineswegs feststeht, dürfte das liebliche allegorische Epos „Die Blume und das Blatt“ nach dichterischer Auffassung wie Sprache am sichersten von Chaucer herrühren. — Berauscht von Blumenduft und Vogelsang hat der Dichter in einem Traum folgende Erscheinung:

And as I sat, the birdes herkening thus,
Methought that I herd voices, suddainly,
The most swetest, the most delicious
That ever any wight, I trow trewly,
Herden in their life; for the armony
And swete accord was in so good musike,
That the voices to angels most were like.

At the last, out of a grove, even by,
(That was right goodly and plesaunt to sight)
I see where there came singing, lustily,
A world of ladies; but to tell aright
Their beauty great, lyeth not in my might,
Ne (nor) their array; nevirtheless I shall
Tell you a part tho' I speke not of all.

The surcots, white, of velvet well fitting
They weren clad; and the semes eache one,
As it weren a manner garnishing,
Was set with emeraudes, one and one,
By and by, but many a riche stone
Was set on the purfiles, out of doubt,
Of collars, sleeves, and traines, round about;

As of grete perles, round and orient,
And diamondes fine, and rubys red,
And many othir stone, of which I went (weiß nicht)
The names now; and evereach on her head
A rich fret of gold, which, withouten drede,
Was full of stately rich stones set;
And every lady had a chapelet,

On ther hedes, of braunches fresh and grene,
So well ywrought, and so marvelously,
That it was a right noble sight to sene;
Some of laurir, and some full plesauntly,
Had chapelets of wodebind; and, sadly,
Some of agnus castus weren also,
Chaplets fresh, but there were many of tho,

That daunced and, eke (jede), song full sobirly;
But all they yede (gingen) in maner of compace.
But one there yede, in mid the company,
Sole, by herself: but all follow'd the pace
That she kept: whose hevinly figured face
So plesaunt was, and hir wele shape person,
That of beauty she past them evereachone.

And more richly beseen, by many fold,
She was also, in every manir thing;
Upon hir hede, full plesaunt to behold,
A coron of gold rich for any king;
A braunch of agnus castus eke bering
In hir hand; and, to my sight, trewily,
She lady was of all the company.

Schilderungen von solcher Farbenpracht sind bei Chaucer nichts Seltenes. Man staunt immer wieder, wenn man solche ätherische

oder, um mit des Dichters eigenem reizenden Wort zu sprechen: „elfische“ Poesie demselben Munde entquellen hört, dem die derben Späße in gewissen Schwänken der *Canterbury-Tales* nicht zu derb waren. Nur bei Spenser, und vereinzelt bei Shakspeare, werden wir noch auf so überirdische Poesie treffen, die aus Sonnenstrahlen, Tautropfen und Rosenduft gewoben über aller Weltlichkeit schwebt und in reinstem Wohllaut, in der Verzückung einer gottgesegneten Stunde schwelgt.

Die Grenzen des poetischen Könnens waren bei wenigen Dichtern so weit hinausgesteckt wie bei Chaucer. Schon innerhalb der Canterbury-Erzählungen finden sich so ungeheure Verschiedenheiten poetischer wie stilistischer Stimmung, dass man kaum einem und demselben Verfasser sich gegenüber glaubt. Mit derselben Meisterhand, welche uns das Conterfei des Weibes von Bath, der lebenslustigen Witwe von fünf Männern, gezeichnet, zaubert uns Chaucer das Bild keuschester Liebe und Treue vor Augen in „Troilus und Cressida“ und in der Erzählung von Griseldis. Und dazu die Kunst, mit welcher dieser derbenglische Dichter sich alle poetischen Vorteile der Südländer, ihre Stoffe wie ihre Formen, anzueignen und zu etwas Neuem zu verarbeiten weiß!

Chaucer hat die Beliebtheit, die er schon bei seinen nächsten Nachfolgern genoss, reichlich verdient. Sein Freund, aber nachmaliger litterarischer Widersacher, John Gower, hat den Stoff der Erzählung des Weibes von Bath: „Was den Damen gefällt“ von Chaucer entlehnt und ihm den schuldigen Tribut der Ehrfurcht in seinem Werke *Confessio Amantis* dargebracht. Der Dichter Lydgate (im Anfang des 15. Jahrhunderts) wusste für seine *Story of Thebes* keine bessere Anlehnung, als indem er sie von Chaucers Canterbury-Pilgern erzählen lässt.

Chaucers Gebeine haben seit dem 16. Jahrhundert ihre letzte Stätte in dem Ehrentempel der englischen Nation: in der Westminster-Abtei zu London gefunden, wo sie den engen Raum des sogenannten „Poetenwinkels“ eingeweiht haben, in dem fast alle großen englischen Dichternamen glänzen. — Sein Denkmal steht unweit dem Edmund Spensers, seines großen Nachfolgers in der dichterischen Ausbildung der englischen Sprache.

Viertes Kapitel.

Chaucers Zeitgenossen.*)

England: John Wiclifs Bibelübersetzung. — Piers Ploughmans Vision. — Lawrence Minots Kriegslieder. — John Gower. — Thomas Occleve. — John Lydgate. — William Caxton, Englands erster Buchdrucker.

Schottland: John Barbour. — Der Minstrel Henry. — William Dunbar. — König Jacob I.

Neben und lange nach Chaucer ist, wie schon bemerkt, über Dichtungen bleibenden Wertes nicht viel zu berichten. Das litterarisch wie politisch bedeutendste Ereigniss war in jener Zeit John Wiclifs Bibelübersetzung. Geboren in Yorkshire um 1324, studirte **Wiclif** in Oxford und begann seine Reformtätigkeit gegen die Übergriffe des Papstes auf das staatliche Gebiet im Jahre 1367 durch seine lateinische Schrift: *De dominio divino*, worin er das Recht des Königs und Parlaments von England gegen Einmischungen einer fremden Macht mit ebensoviel Vaterlandsliebe wie sprachlichem Schwung verteidigte. Gleich Luther erblickte Wiclif den wirksamen Hebel zur religiösen Befreiung in der Erleichterung des Studiums der Bibel, und so verdankte England seinem ersten Kirchenreformator auch seine erste Bibelübersetzung, welche im Jahre 1380 vollendet ward. Bis dahin hatte es nur eine englische Übersetzung der Psalmen gegeben.

Wiclif ist im Jahre 1384 gestorben. Zu Chaucer hat er in einem persönlichen Freundschaftsverhältnis gestanden und wohl zu dessen reinmenschlicher Auffassung kirchlicher Streitfragen viel beigetragen.

---

*) Die beste neuere Ausgabe von Wiclifs Bibelübersetzung erschien in vier Quartbänden zu Oxford, 1850, herausgegeben von Forshall und Madden. — Die neueste und beste Ausgabe von Piers Ploughmann ist die von Skeat (1887). — Minots Lieder, herausgegeben von Ritson (1825). — Gowers Balladen gab der „Roxburgh-Club“ heraus (1881); seine *Vox Clamantis* Coxe (1850), seine *Confessio Amantis* Pauli (1856). Vgl. außerdem über Gower: Paulis „Bilder aus Altengland“ (1875). — *The Bruce* und *William Wallace* zusammen herausgegeben von Jamieson (1820). — Dunbars Dichtungen herausgegeben von Laing (1834). — Vgl. ferner: J. Schipper: William Dunbar, sein Leben und seine Werke (1884).

Wiclifs Bibelübersetzung darf in ihrer sprachbegründenden Bedeutung für die Menge mindestens auf eine Stufe mit Chaucers Dichtungen gestellt werden. Die Sprache der höheren Stände namentlich aber der Dichter, hatte gewiss Chaucer mehr zu verdanken als irgendeinem seiner Zeitgenossen; auf die Sprache der großen Masse konnte nur eine Bibelübersetzung nachhaltig wirken. — Wiclifs Stil hat nichts von der glücklichen Mischung aus Derbheit und poetischer Anmut, die Luthers Bibelübersetzung zu einer bleibenden Fundgrube deutscher Sprache macht; er ist meist platt und ungelenk, hat aber auch vereinzelte Stellen von großer Kraft und Ursprünglichkeit aufzuweisen. Als Sprachprobe diene die Übersetzung des 6. Kapitels des Evangeliums Matthäi, Vers 1—13:

Take ye hede, lest ye don your rightwisnesse before men, that ye be seen of hem, ellis ye shule not han meed at youre fadir that is in hevenes. Therfore when thou dost almesse, nyle thou sing before thee in a trumpe, as ypocritis don in synagogis and streetis, that thei ben made worshipful of men; forsoth I saye to you, thei han resceved her meede. But thee doynge almesse, knowe nat the left hond what thi right hond doth, that thi almes be in hidlis, and thi fadir that seeth in hidlis, shal yelde to thee. And when ye shuln preye, ye shuln nat be as ypocritis, the which stondinge loven to preye in synagogis and corners of streetis, that thei be seen of men: trewly I say to you, thei han resceved her meede. But whan thou shalt preye, entre in to thi couche, and the dore shut, preye thi fadir in hidlis, and thi fadir that seeth in hidlis, shal yelde to thee. Sothely preyinge nyle ye speke moche, as hethen men don, for thei gessen that thei ben herd in theire moche speche. Therfore nyl ye be made like to hem, for youre fadir woot what is need to you, before that ye axen hym. Forsoth thus ye shulen preyen: „Oure fadir that art in hevenes, halwid be thi name. Thi Kyngdom cumme to; be thi wille don as in heven and in erthe. Gif to us this day oure breed oure other substaunce; and forgeve to us oure dettis, as we forgeve to oure dettours; and leede us nat in to temptacion, but delivere us fro evil. Amen!“

Bei dieser Gelegenheit sei bemerkt, dass die noch heute in England geläufige Bibelübersetzung (durchgesehen im Jahre 1881) aus dem Jahre 1611 stammt und der Anregung des Königs Jakob I. von England ihre Entstehung verdankt. Eine genauere Vergleichung dieser Jakobitischen Bibel mit der Wiclifs ergibt, dass letztere in vielen Fällen maßgebend selbst für den heutigen Bibelsprachgebrauch geblieben ist.

Gleichfalls religiöser Begeisterung und dem in England durch den Streit des Papstes mit König und Parlament wachgerufenen Reformgeiste ist eine merkwürdige Dichtung entsprungen, die unter

dem Titel: *The Vision of* **Piers the Ploughman** (Die Vision Peters des Landmanns) im Jahre 1362 zuerst bekannt wurde. Eine zweite Bearbeitung wurde 1377 vollendet. Als Verfasser dieser poetischen Vision gilt William Langland, ein Zeitgenosse Chaucers und Wiclifs. Das Gedicht besteht aus nahezu 15000 kurzen Verszeilen von je drei Hebungen und ist, in auffallender Abweichung von dem um jene Zeit schon längst eingebürgerten Reim, lediglich stabreimend. Es zerfällt in 20 einzelne Visionen, „*Passus*" genannt. Den Inhalt bilden Traumgesichte, welche dem auf den Malvern-Hügeln eingeschlummerten Dichter die Laster und Gebrechen seiner Zeit, vornehmlich der Kirche, in abstoßenden Verkörperungen zeigen; schließlich tragen die Tugend und Gottes Gerechtigkeit den Sieg davon. Ohne sich geradezu gegen eine wesentliche Einrichtung der katholischen Kirche zu wenden, eifert Langlands Gedicht gegen ihre Auswüchse und zwar ohne theologische Spitzfindigkeiten, vielmehr mit einer starken Gabe vaterlandsliebenden und volksfreundlichen Zornes. Der Titel „Peter der Landmann" deutet auf die Absicht des Dichters, den dritten Stand in dem entbrannten Streite zwischen Staat und Kirche seine Meinung sagen zu lassen. Wahrscheinlich hat Chaucer bei seiner „Frzählung des Landmanns" in den *Canterbury-Tales*, welche gleichfalls sich gegen die lasterhafte Geistlichkeit wendet, durch Langlands Dichtung sich beeinflussen lassen.

Piers the Ploughman hat nichts gemein mit der zierlichen Dichterei des 14. Jahrhunderts, welche durch Chaucers erste Dichtungen, nach dem Muster der Franzosen und Italiener, Mode geworden war. Er vertritt gerade um die Zeit, wo fremde Einflüsse die englische Poesie mächtig zu bestimmen begannen, noch einmal nachdrücklich den sächsischen Volksgeist im Gegensatz zum normannischen. Auch der Form nach: Langland ist der letzte Dichter von Bedeutung, der im 14. Jahrhundert den Reim verschmähte und die längst veraltete Stabreimpoesie neu zu beleben suchte, — auch darin gewiss nicht ohne absichtlichen Widerspruch gegen den französischen Dichtungsgeist, der den Reim als selbstverständlich forderte. Nur in einer Hinsicht hat er sich durch französische Einflüsse beherrschen lassen: dem „Roman von der Rose" entnahm er das allegorische Gerippe. Aber doch nur äußerlich, denn seine Gesichte sind von ergreifender Wirklichkeit und erinnern, bei aller Einfalt der Sprache, manchmal geradezu an Dante.

Als Probe diene der Anfang, die Einkleidung der „Vision“:

In a summer season,
When soft was the sun.
I shoop me into shrouds
As I a sheep were:
In habit as an hermit
Unholy of werkes.
Went wide in this world
Wonders to hear.
Ac on a May morwening
On Malvern hills
Me befel a ferly
Of fairy me thought.
I was weary for-wandered,
And went me to rest
Under a brood bank,
By a burn's side;
And as I lay and leaned,
And looked on the waters,
I slombered into a sleeping,
It swayed so mury.
Then gan I meten
A marvellous sweven,
That I was in a wilderness,
Whist I never where;
And, as I beheld into the east
On high to the sun,
I seigh a tower on a toft
Frieliche ymaked
A deep dale beneath,
A donjon therein,
With deep ditches and darke,
And dreadful of sight.
A fair field full of folk
Found I there between,
Of all manner of men,
The mean and the rich,
Werking and wandering
As the world asketh.

Zu einer Sommerzeit,
Als mild die Sonne war,
Hüllt' ich mich in Kleider,
Als wär' ich ein Schäfer,
In Einsiedlergewande,
Doch weltlich im Handeln,
Ging ich weit in die Welt,
Wunder zu hören.
Und an einem Maienmorgen
Auf den Malvern-Hügeln —
Mich befiel da ein Wunder.
Es dünkte mich Zauberei.
Ich war Wanderns müde
Und ging, mich zu ruhen
An dem breiten Ufer
An eines Stromes Seite.
Und wie ich lag und lehnte
Und schaute in die Wasser,
Entschlummert' ich in ein Schlafen,
Es säuselte so sanft.
Da begann ich zu träumen
Einen wundersamen Traum,
Dass ich wäre in einer Wildnis,
Ich wusste nicht, wo.
Und wie ich sah gen Osten
Hoch hinauf zur Sonne,
Einen Turm auf einem Hügel
Sah ich schön erbaut.
Ein tiefes Tal darunter,
Darinnen ein Kerker,
Mit tiefen Gräben und dunkel,
Und schrecklich von Ansehn.
Ein stattlich Feld voll Volkes
Fand ich dazwischen,
Mit allerlei Leuten,
Mit armen und reichen,
Wirkend und wandernd,
Wie die Welt es erheischt.

Sehr bemerkenswert in der „Vision“ ist die Parabel von den Mäusen, den Ratten und der Katze, aus welcher des Dichters gut-königlich-demokratische Gesinnung hervorgeht: die Mäuse wünschen nämlich lieber unter der unmittelbaren Gewalt einer Katze (des Königs) zu stehen, mit der sich allenfalls zurechtkommen lasse, als unter der vieler herrischer Ratten (des Adels).

Die Beliebtheit des Gedichtes, namentlich in den mittleren Ständen, war eine sehr tiefgehende: eine Nachahmung und Fortführung unter dem Titel: *Piers the Ploughman's Creed* (*Creed* = *Credo*), die zu Ende des 14. Jahrhunderts erschien und in noch entschiedenerer Sprache gegen Papsttum und Geistlichkeit ankämpfte, fand gleichfalls freudige Aufnahme; sie rührte aber nicht von Langland her. Des Dichters eigenes Werk erlebte noch einmal, nach zwei Jahrhunderten, eine Auferstehung in der Volksgunst durch die Bewegung der Reformation in England, welche es wie eine protestantische Streitschrift erscheinen ließ. In neuerer Zeit hat sich Lord Byron, der an Chaucer sonderbarer Weise kein großes Gefallen fand, über Langlands „Vision" mit großer Bewunderung ausgesprochen.

Die Kriege unter König Eduard III. (1327—1377) haben die älteste politische Lyrik Englands gezeitigt. **Lawrence Minot,** ein fahrender Sänger, dichtete seine schwungvollen Lieder auf die Siege Eduards III. über die Schotten, Franzosen und Spanier: so namentlich die Schlacht bei Halidon Hill (1333), die Schlacht bei Crécy (1346) die Belagerung von Calais in demselben Jahre und die Niederlage der spanischen Flotte (1350). In Minots Liedern ist viel Volkstümliches, sie lesen sich wie echte Soldatenmarschlieder und atmen einen so selbstbewussten vaterländischen Geist und Franzosenhass, wie sie nur je im 18. Jahrhundert bei Engländern zu finden sind. Obgleich der Reim regelmäßig durchgeführt ist, macht sich doch die Allitteration noch zuweilen bemerklich: auch sonst zeigen diese politischen Spielmannslieder viele altertümliche Züge auf. Von der Zierlichkeit Chaucers und der andern Kunstdichter des 14. Jahrhunderts ist bei Lawrence Minot noch nichts zu merken.

Die Kunstpoesie fand ihren zweiten Vertreter in **John Gower** (geboren einige Jahre vor Chaucer, gestorben 1408). Mit der seines großen Zeitgenossen jedoch verglichen, schwindet die Bedeutung dieses meist mit ihm zusammen genannten Poeten zu der eines recht langweiligen Versemachers. „Moralischer Gower" nannte ihn wohlmeinend sein Freund Chaucer in einem Widmungsverse seiner Dichtung „Troilus und Cressida", und unter dem ehrenwerten aber für den Ausweis als Dichter nicht ausreichenden Titel „*moral Gower*" genießt sein Name noch heute in England einiges

Ansehen, aber seine Werke — liest man nicht mehr. Er hat drei Bücher geschrieben: *Speculum Meditantis* (in lateinischer Sprache), heute verloren, — *Vox Clamantis* (gleichfalls lateinisch), und das bekannteste: *Confessio Amantis* (die Beichte des Liebenden) in englischen gereimten Versen, ziemlich um die gleiche Zeit mit Chaucers „Canterbury-Erzählungen" begonnen (1393). Die *Confessio Amantis* besteht aus einem sehr langen und herzlich langweiligen Prolog und acht Büchern: sie schildert die Unterhaltungen zwischen dem Beichtvater Genius, einem Priester der Venus, und dem Liebenden. Ehe der Letztere die Absolution erhält, muss er die schönsten Lehren und Erzählungen über sich ergehen lassen. Auch Gower benutzte diese aus Frömmigkeit und Erdenlust gemischte Einkleidung im Grunde nur dazu, um gleich Boccaccio und Chaucer, eine größere Anzahl von Erzählungen zu einem Ganzen zu verknüpfen; aber wie hölzern sind bei ihm Rahmen und Erzählungsart, verglichen mit der entzückenden Erzählerkunst Chaucers! Bei diesem wirkt selbst der gelegentliche wissenschaftliche Aufputz mit zur Steigerung des Ergötzens; Gower dagegen ist es mehr um das Lehrhafte zu tun als um die dichterische Wirkung. Der einzig spaßhafte Zug in dieser endlosen „Beichte" ist der Schluss: nachdem der Genius den Liebhaber durch all die schönen Beispiele zu einem vollendeten Tugendbolde gemacht, erklärt dieser, nun sei er zu alt, um sich seines Sieges über die Gebrechen seiner liebenden Seele noch zu erfreuen. Dazu die mystische Andeutelei, als handle es sich bei dieser Liebe überhaupt um keine irdische Liebe; ganz ähnlich wie im „Roman von der Rose", wo auch Sinnenlust und Himmelsverzückung zu einem unklaren Bilde sich vereinen.

Thomas Occleve (geb. etwa um 1370, gest. um 1420) verdankt die Bekanntheit seines Namens weniger seinem nach einem lateinischen Original bearbeiteten längeren Gedicht *De Regimine principum*, als vielmehr dem in dessen Handschrift befindlichen Bilde, welches der Verfasser von seinem geliebten Meister Chaucer aus der Erinnerung hineingezeichnet. Leider hat Occleve von Chaucer dichterisch nichts gelernt; seine Verse sind nicht viel besser als gereimte Prosa. An einer Stelle wird er schwungvoll, da wo er auf Chaucer zu sprechen kommt:

> Doch weh! wie tut es meinem Herzen weh!
> Er, Preis und Zier von Englands Zung' ist tot,
> Er, Rat und Beistand mir in jeder Not.

Mein teurer Lehrer, Vater hochverehrt,
Mein Chaucer, Blume der Beredsamkeit,
Du Spiegel alles dess' was wissenswert,
Du Vater Aller in Gelehrsamkeit! (Deutsch von Hertzberg.)

Erinnert das nicht an unseres Walthers von der Vogelweide Klage um Reinmar den Alten?

Auch **John Lydgate** (1370—1450), „der Mönch von Bury", wäre nicht auf die Nachwelt gekommen, wenn nicht die Armut der englischen Poesie im 15. Jahrhundert, während der Kriege der beiden Rosen, die wenigen Versemacher aus dem Anfang des Jahrhunderts als Dichter erscheinen ließe. Seine langen epischen Gedichte *The falls of Princes* (eine Bearbeitung von Boccaccios lateinisch geschriebenem *De casibus virorum illustrium*); die *History of Thebes* und *History of the siege of Troy* sind heute vor Langweile unlesbar. Dagegen sind die derbkomischen kleineren Dichtungen des Mönches von Bury: *London Lick-penny* (das Geld-verschlingende London) und *The Prioresse and her three wooers* (die Priorin und ihre drei Freier) von echtem Volkshumor erfüllt.

Die einzigen englischen Dichter des 15. Jahrhunders, die irgendwie der Erwähnung wert sind, waren im 14. Jahrhundert geboren und erzogen. Das 15. Jahrhundert selber kommt für die englische Poesie nicht in Betracht. Merkwürdig genug, dass gerade in die Zeit des tiefsten Verfalls englischer Litteratur die Einführung der Buchdruckerkunst in England fiel. **William Caxton** (1422—1491) druckte sein erstes englisches Buch um das Jahr 1477 und zwar in Köln (oder Brügge?); erst nachher siedelte er nach England über. Um seine Pressen besser beschäftigen zu können, machte er sich daran, Übersetzungen aus dem Französischen, Lateinischen und Holländischen selbst anzufertigen: so war auch sein erstes Buch die Übersetzung eines französischen Originals: *Le recueil des histoires de Troie* von Raoul de Fevre. Zu den ersten Drucken englischer Originalwerke, die aus Caxtons Werkstatt hervorgegangen, gehören Ausgaben von Chaucers und Gowers Dichtungen.

Dass die Einführung des Buchdrucks, wie überall, so auch in England, wesentlich zur Befestigung der Rechtschreibung beigetragen hat, ist selbstverständlich; fanden auch zwischen den verschiedenen Druckereien immer noch einzelne Abweichungen der Schreibart statt, so waren sie doch nicht so zahlreich wie die zwischen der

Menge von Bücherabschreibern. Das Englische gewinnt seit dem Ausgang des 15. Jahrhunderts zusehends an Festigkeit der Formen und nähert sich gewaltig dem modernen Englisch. Eine durch den Druck festgelegte Sprache ändert sich eben nicht mehr so schnell wie eine bloße Sprech- und Schreib-Sprache.

Während in England außer den unpoetischen Nachzüglern Chaucers kein Dichter von bleibender Bedeutung damals aufgestanden, ist von Schottland Besseres zu berichten. Vornan in der Reihe schottischer Dichter steht **John Barbour** (1320—1395), also ganz ein Zeitgenosse Chaucers, Erzdiakonus von Aberdeen. Sein Hauptwerk: *The Bruce*, in mehr als 12000 achtsilbigen Versen, ist ein Heldengedicht, welches die ruhmreichen Kämpfe des schottischen Königs Robert I., genannt „*the Bruce*", gegen König Eduard I. von England für Schottlands Unabhängigkeit — mit großer Anschaulichkeit und mit einem wohltuenden Schwung besingt. Aus diesem Geiste der Unabhängigkeit heraus ward auch jener wunderbare Hymnus an die Freiheit gedichtet, der an einer Stelle des Epos ohne zwingende Veranlassung wie ein Trompetenstoß die Erzählung unterbricht, ein herrliches Denkmal ältester schottischer, und somit eigentlich auch englischer Litteratur; denn in gutem Englisch ist dieses Freiheitslied des 14. Jahrhunderts geschrieben, welches in keiner Litteratur Europas aus jener frühen Zeit seinesgleichen hat. Hier stehe dieses denkwürdige Stück zugleich als Probe für den Charakter des Altschottischen:

Ah, Freedom is a noble thing!
Freedom mays (makes) man to have liking;
Freedom all solace to man gives:
He lives at ease that freely lives!
A noble heart may have nane (none) ease,
Ne elles nought that may him please
Giff (if) Freedom failye; for free liking
Is yarnit (yearnead) over all other thing.
Na he that aye has livit free
May nought know well the property,
The anger, na the wretched doom
That is couplit to foul thirldoom (thraldom).
But gif he has assayit (essayed) it,
Then all perquer he suld it wit,
And sult think freedom mair (more) to prise,
Than all the gold in warld that is.

Ungefähr demselben Stoffkreise gehört das Epos *William Wallace* des sich blind nennenden „Sängers“ Henry (daher gewöhnlich Henry the Minstrel) an. Es ist fast hundert Jahre später als das Epos *The Bruce* entstanden, nämlich um 1460. Des Dichters Blindheit — und zwar, wie es heißt, eine angeborene — ist wegen der Fülle lebendiger Naturschilderungen und wegen der Anschaulichkeit des ganzen Vortrags stark anzuzweifeln. Das Epos von dem schottischen Nationalhelden William Wallace umfasst gegen 12000 zehnsilbige Verse und ist überreich an abenteuerlichen Nebenhandlungen.

William Dunbar (1465—1520), ein dritter schottischer Sänger, ist der Verfasser dreier längerer Dichtungen: „Der goldene Schild,“ — „Die Distel und Die Rose“ und „Der Tanz der Sieben Todsünden“. Als junger Franziskanermönch wanderte er viele Jahre durch England und Frankreich. In den metrischen Formen schloss er sich an Chaucer an, bereicherte aber dessen Strofenbau um eine höchst kunstfertige neunzeilige, deren zwei Reimsilben sich nach dem Schema: *aabaabbab* durschlingen (in *The golden Terge*, Der goldne Schild). Auf seinen Meister Chaucer schrieb er zum Schluss dieses Gedichtes die etwas überschwengliche Strofe:

> O reverend Chaucer! rose of rhetors all;
> As in our tongue a flower imperial,
> That raise in Britain ever who reads right,
> Thou bearst of makers*) the triumph reall;
> Thy fresh enamelled termes celical (für *celestial*)
> This matter could illuminate have full bright:
> Wast thou not of our English all the light
> Surmounting every tongue terrestrial
> As far as Mayes morrow does midnight?

Schließlich sei **König Jacob I.** von Schottland (geb. 1394, ermordet 1437) als Verfasser des längeren Gedichtes genannt, welches unter dem Titel *The Kings Quire* (des Königs Buch) ihm jetzt allgemein zugeschrieben wird. Es soll im Gefängnis zu Windsor (1424) verfasst worden sein und hat zum Gegenstande des königlichen Gefangenen Liebe zu der Lady Jane Beaufort, seiner späteren Gemalin, die er zuerst vom Fenster seines Gefängnisses im Windsor-Garten

*) „*Maker*“, Schöpfer, Dichter.

lustwandeln gesehen. Das Gedicht besteht aus 1400 Verszeilen und ist in der siebenzeiligen Chaucer-Stanze verfasst, welche seit ihrer Anwendung durch einen König den Namen des Königsverses erhielt (*rime royal*). Manche Strofen sind von großer Zartheit der Empfindung und Sprache.

Derselbe König hat auch zwei kürzere Gedichte in breitschottischer Mundart und von derbkomischem Inhalt geschrieben, ganz in der Weise der volkstümlichen Minstrels.



ZWEITES BUCH.

DAS ZEITALTER DER RENAISSANCE.



Erstes Kapitel.

Die Anfänge der Kunstlyrik.*)

Die Sonnettisten: Surrey. — Wyatt. — Sidney.

Das 16. Jahrhundert, die Blütezeit der englischen Litteratur hat auf allen Gebieten der Poesie Neues gezeitigt, Neues nach Form wie nach Inhalt. Wer es liebt, den Charakter ganzer Zeitperioden durch leicht zu unterscheidende Merkmale sich einzuprägen, dem sei gesagt: das 16. Jahrhundert war für Englands Litteratur das der kunstgerechten Durchbildung der Sprache und der dichterischen Formen. Die Keime waren vorhanden, das 16. Jahrhundert gab ihnen die Entfaltung. Die Lyrik, deren kunstgemäße Pflege bis dahin am meisten vernachlässigt worden, nahm einen Aufschwung, wie nie zuvor und wie lange nachher nicht; das altertümelnde, romantische Epos — ein anderes war im Zeitalter der Renaissance nicht möglich — erhielt seine schönste Verkörperung; das Drama endlich führte mit Riesenschritten aus der engen Welt dei kirchlich-volkstümlichen Mirakelspiele einer halbbarbarischen Zeit zu Shakspeares unvergänglichen Schöpfungen.

Nach der langen Öde des 15. Jahrhunderts, in dem nur Schottlands Dichter und die Volksballaden dafür sorgen, dass die Litteraturgeschichten nicht eine große Lücke verzeichnen, gab es im 16. Jahrhundert ein Knospen und Blühen ringsum, wie es seitdem mit solcher Urkraft und Lebensfülle nicht wieder gesehen ward.

Nur ganz vereinzelte Dichter konnten sich den neuen Einflüssen

---

*) Skeltons *Poetical works*, von Dyce herausgegeben (1843). — Surreys und Wyatts Dichtungen, herausgegeben von Bell (1871). — Sir Philip Sidneys Werke hat Gray herausgegeben (1823). Ferner: Lloyd: Life of Sir Philip Sidney (1862).

fern halten, unter denen die Poesie der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts stand; zu ihnen gehört in erster Reihe, ja einzig der Erwähnung wert: **John Skelton** (1460—1529). Priester der Kirche, Erzieher des Prinzen Heinrich, nachmaligen Königs Heinrich VIII., aber ein kecker, witziger und rücksichtsloser Mann: so vertritt Skelton schon damals einen Stand, der in England später eine so bedeutende Rolle gespielt hat: den des politisch-satirischen Pamphletisten. Während die meist dem höchsten Adel angehörenden jungen Dichter des 16. Jahrhunderts sich an fremden Mustern zu ihrem zierlichen Liebesgesange bildeten, hielt Skelton die einfachen Formen des volkstümlichen Bänkelsängerliedes und damit die Kraft des Altenglischen fest. Seine Satiren sind das Kühnste, was in so früher Zeit englischer Freiheitsinn gegen Herrschsucht und Rechtlosigkeit gewagt. Skelton gibt sich nicht die Mühe, seinen Angriffen auf den allmächtigen Minister-Kardinal Wolsey das zierliche Mäntelchen wohlklingender Verse umzuhängen; seine Knüttelverse — *doggerel rimes* — fallen eben wie Knüttel auf den herrschsüchtigen Prälaten nieder, dessen Wohnung in Hampton-Court eine Art von Gegenresidenz gegen die des Königs war.

Drei größere satirische Dichtungen tragen Skeltons Namen: *Speke Parrot* (Der Sprechpapagei), *Why come ye not to Court* und *Colin Clout.* Namentlich die beiden ersten sind mit schonungslosem Ingrimm gegen Wolsey gerichtet, — hundert Jahre früher als in Frankreich Scarron seine berüchtigten Satiren gegen den Minister-Kardinal Mazarin schrieb. Skelton hat mehr ehrlichen sittlichen Zorn als Scarron; es spricht aus ihm die Vaterlandsliebe eines Engländers, der Land und Kirche von einem schlechten Priester zu Grunde gerichtet sieht,

Skeltons *Colin Clout* richtet sich mehr gegen allgemeine Missstände besonders der Kirche, zu deren Beurteilung er am ehesten befähigt war. Hier eine kleine Probe von Skeltons Sprache aus *Colin Clout*:

And all they lay
On you prelates, and say,
Ye do wrong and no right:
No matins at midnight!
Book and chalice gone quite!
Pluck away the leads
Over their heads;
And sell away their bells
And all that they have else:
Thus the people tells,
Rails like rebells.
Rede shrewdly and spells:

How ye break the dead's wills:	What could the Turk do more
Turn monasteries into water-mills:	With all his false lore?
Of an abbey ye make a grange.	Turk, Saracen, or Jew?
Your works, they say, are strange.	I report me to you!

Wie zu Ende des 14. Jahrhundert der Einfluss italienischer Dichtungsformen der englischen Litteratur einen wohltätigen Anstoß gegeben, so waren es abermals italienische Dichter, welche im 16. Jahrhundert eine Wiedergeburt des poetischen Vermögens beförderten. Und zwar vor allen derselbe Petrarca, dem auch Chaucer so viel zu verdanken gehabt: Petrarcas Sonnette an Laura sind die Vorbilder für jene glänzende Dichterschar gewesen, die unter dem Namen **„Die Sonnettistenschule“** das Jahrhundert der litterarischen Renaissance für England eröffnete.

Der Begründer der neuen Richtung hat nicht unter der „Ära der Königin Bess‘ gelebt, wie man oft das ganze 16. Jahrhundert bezeichnet: der Earl of Surrey (1516—1547), der erste der englischen Sonnettisten, lebte und starb unter Heinrich dem Achten (1509—1547). Dieser blutbespritzte Herrscher, eine widrige Mischung aus einem eiteln Pamphletisten, einem mordsinnlichen Blaubart und einem wankelmütigen Tyrannen, hat unter seiner Regirung die Neuentfaltung des dichterischen Geistes Englands gesehen, aber Dank gebührt ihm keiner dafür. Skelton ließ er ruhig seine Satiren gegen Wolsey schreiben, denn auch der Tyrann hasste seinen eigenen ihn beherrschenden Minister; jedoch den genialsten und liebenswürdigsten Dichter seiner Zeit, eben jenen Grafen Surrey, schickte noch der im Verscheiden liegende Tiger um eine Nichtigkeit aufs Schaffot. Heinrich VIII. spielte selbst gern den Schriftsteller und den Beschützer der schönen Künste. Seine Streitschriften mit Luther, sein Hader mit dem Papst sind bekannt. Fast sieht es so aus, als sei es ihm dabei weniger auf die Sache als auf das öffentliche Aufsehen angekommen, welches er durch seine an Europa gerichteten Pamphlets erregen würde. Etwas Besonderes bildete er sich auf sein Lateinisch ein, — hat er doch selbst an einer lateinischen Schülergrammatik mitgearbeitet! Seine Dichter machten die Nation mit der italienischen Litteratur bekannt, — auch Heinrich VIII. wollte ein Stück italienischer Kunst nach England verpflanzen: aber weder Raffael noch Tizian folgten seiner Einladung; dagegen gelang es ihm, Hans Holbein nach London zu ziehen. Diesem verdanken wir die echten Porträts der meisten

Vertreter der sogenannten Sonnettistenschule, das von Henry Howard Grafen Surrey, von Sir Thomas Wyatt, von Thomas Lord Vaux.

Welche Reihe herrlicher Erscheinungen, diese Männer von hohem und höchstem Adel, die das glorreiche 16. Jahrhundert einleiten! Den Hut mit wallender Feder auf dem stolzen Haupt, den Degen des Hofmanns oder des Feldherrn an der Seite, in reichgestickten Gewändern — so schreiten sie durch die Säle des Königspalastes, oder besteigen das Schaffot im Gefängnishof des „Tower of London"! Oder sie sterben, wie später Sir Philip Sidney, auf dem ruhmreich behaupteten Schlachtfeld. Aber alle enden in der Blüte der Jahre, wenigstens alle, die noch heute als Dichter gelten dürfen: Surrey mit 31, Wyatt mit 38, Sidney mit 34 Jahren. Ein kurzes Träumen, ein ideales Ringen um den Lorberkranz, mit dem Petrarcas Haupt auf dem Kapitol gekrönt worden, dazwischen phantastische Liebesschwärmerei um eingebildete oder unerreichbare Wesen, und dann ein schnelles, grausames Ende.

Adlige also, Männer des Hofes waren es, welche die neue Epoche englischer Dichtung heraufführten. Wie 50 Jahre später in Frankreich durch Malherbe, einen Hofmann Heinrichs IV., die „klassische" Zeit der französischen Poesie eingeleitet wird, so durch Surrey die Zeit der Kunstpoesie Englands. Nur hat der unvertilgbare schriftstellerische Nationalsinn die englischen Dichter jener Zeit vor dem Schicksal bewahrt, welchem ihre französischen Zeitgenossen, die Schule Ronsards, anheimfielen: der unvolkstümlichen Hingabe an halbverstandenes Fremdes. Auch war England nicht der Boden, auf dem eine Schar selbst so glänzender Männer, wie die Genannten, aller Poesie den Weg vorschreiben konnten: die Surrey und Wyatt und Vaux und wie all die hohen Herren heißen mochten — sie schrieben ihre zierlichen Sonnette nach italienischem Vorbilde, aber während dessen erblühte das echt nationale Drama zu niegesehener Herrlichkeit, und sang das Volk die alten schönen Balladen aus dem 15. Jahrhundert. Die Liebe für die Dichter des 14. Jahrhunderts erlitt durch die italienische Richtung keine Einbuße; die Sonnettisten selber führten den Namen und die Dichtungen Chaucers mit Ehrfurcht und Bewunderung im Munde, und gerade in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts erschienen die schönen Quarto-Ausgaben von Chaucers und Gowers Werken.

Die Nachahmung der Italiener durch Surrey und seine Schule war keine blinde. Schon in der Form des Sonnetts wichen sie merklich von dem durch Petrarca festgesetzten Sonnettenschema ab. Die Reimanordnung in dem folgenden Sonnett von Surrey möge das zeigen:

The soote (sweet) season, that bud and bloom forth bringes,
With green has clad the hill and eke the vale;
The nightingale with feathers new she singes,
The turtle to her make has told her tale.

Somer is come, for every spray now springes,
The hart has hung his old head on the pale.
The buck in brake his winter coat he flinges,
The fishes fleet with new repaired scale.

The adder all her slough away she slinges,
The swift swallow pursues the flies smale;
The busy bee her honey now she minges.

Winter is worn, that was the flower's bale,
And thus I see among these pleasant thinges
Each care decays; and yet my sorrow springes.

Henry Howard Earl of Surrey, das Haupt und der Begründer der Sonnettistenschule, ist die woltuendste Erscheinung unter seinen dichterischen Zeitgenossen*). Im Jahre 1516 geboren, in Cambridge erzogen, verheiratete er sich glücklich im Jahre 1535. An seine Gattin, eine Tochter des Earl of Oxford, gerichtet sind die wundervollen Verse, die all seine Sonnette durch ihre Innigkeit übertreffen; sie sind obendrein echt und nicht einem Don-Quixote-Gefühl entstammt, wie er es sonst besungen —:

— — She is — —
The truest, and the faithfullest,
The gentlest and the meekest of mind
That here on earth a man may find,
And if that love and truth were gone,
In her it might be found alone.

For in her mind no thought there is,
But how she may be true, I wis;
And tenders thee and all thy heal,
And wishes both thy health and weal;
And is thine own, and so she says,
And cares for thee ten thousand ways.

*) Von ihm sang Walter Scott:

Who has not heard of Surrey's fame?
His was the hero's soul of fire,
And his the bard's immortal name,
And his was love exalted high
By all the glow of chivalry.

Of thee she speaks, on thee she thinks;
With thee she eats, with the she drinks;
With thee she talks, with the she moans;
With the she sighs, with thee she groans;
With thee she says: ‚Farewell, mine own!'
When thou, God knows, full far art gone.
And tells her pillow all the tale
How thou hast done her woe and bale.
‚Alas! thou knowest to find me here,
Where I remain thine own most dear,
Thine own most true, thine own most just,
Thine own that loves thee still, and must;
Thine own that cares alone for thee,
As thou, I think, dost care for me.' —

Auch aus dieser Probe wolle der Leser sehen, dass die Nachahmung der Italiener bei Surrey keinen ungünstigen Einfluss auf seine gutenglisch gebliebene Sprache geübt hat. Im Gegenteil: Surrey hat wesentlich dazu beigetragen, das Englische von den im 15. Jahrhundert aus der Gelehrtensprache eingeschlichenen Latinismen und andern Geschmacklosigkeiten zu säubern, auch in dem Punkte volkstümlicher als die „Gallogriechen" der französischen Schule Ronsards. Durch die Einführung des Sonnetts aber hat Surrey jener Formlosigkeit ein Ende gemacht, welche durch die nachlässige Knüttelreimerei seiner Vorgänger sich eingebürgert hatte: er gewöhnte die Dichter an einen knappen abgerundeten Kunstausdruck ihrer Gedanken, der auch die größere Klarheit des Sprachausdruckes bedingte. Somit darf Surrey für das 16. Jahrhundert etwas von dem Verdienst in Anspruch nehmen, welches Chaucer für das 14. Jahrhundert gehabt: ein Befestiger und Verfeinerer der Poesiesprache gewesen zu sein.

Ein ganz besonderes Verdienst aber hat Surrey sich durch die regelrechte Einführung des sogenannten „Blankverses" (des reimlosen fünffüßigen Jambus) erworben. Seine sehr gelungene Übersetzung des II. und IV. Buches von Virgils „Aeneis" ist in diesem fortan immer gebräuchlicher werdenden Versmaß geschrieben.

Aus Surreys fernerem Leben ist zu erwähnen seine anempfundene Leidenschaft für eine schöne Unbekannte, die er in ein geheimnisvolles poetisches Halbdunkel zu hüllen sich bemühte. „Anempfunden", denn während er seine Phantasieliebe in zärtlichen Sonnetten besang, lebte er an der Seite seiner Gattin in herzlichster Liebe, wie das oben mitgeteilte Gedicht beweist. Aber ein Dichter, der Petrarca zu seinem Leitstern gemacht, durfte nicht ohne eine Laura bleiben: des Grafen Surrey Laura hieß „Geraldine". Die Forscher haben

sich große Mühe gegeben, die wirkliche Trägerin dieses Namens ausfindig zu machen; aus dem nachfolgenden verschrobenen Sonnett Surreys auf seine Liebe hat man einen langen Roman zusammengesponnen:

From Tuscane came my lady's worthy race;
Fair Florence was sometime their ancient seat.
The western isle whose pleasant shore does face
Wild Camber's cliffs, did give her lively heat.

Fostered she was with milk of Irish breast,
Her sire an earl, her dame of prince's blood.
From tender years, in Britain does she rest,
With king's child; where she tastes costly food.

Hunsdon did first present her to mine eyne (eyes):
Bright is her hue, and Geraldine she hight,
Hampton me taught to wish her first for mine;

And Windsor, alas! does chase me from her sight.
Her beauty of kind; her virtues from above;
Happy is he that can obtain her love!

Neuere Forschungen haben ergeben, dass diese geheimnisvolle Geraldine, in der man bis dahin eine florentinische Fürstentochter hatte sehen wollen, die dreizehnjährige Tochter des Earl of Kildare gewesen ist, die zu der Zeit, als Surrey seine ersten Sonnette an sie richtete, sogar nur sieben Jahre gezählt hatte! Somit ein anmutiges Seitenstück zu der Dulcinea Don Quixotes. Ja, ein Don Quixote war der schöne Earl of Surrey: ein tollkühner Degen in der Schlacht, ein nahezu knabenhaft übermütiger Gesell im bürgerlichen Leben. Dass er z. B. eines Tages einem ihm unbekannten Londoner Bürger die Fenster einwarf, „um ihn an seine Sünden zu erinnern", — wofür er, ein Howard und Surrey, dessen Vater ein Norfolk, wie ein gewöhnlicher Bürger auf einige Tage ins Gefängnis wandern mußte, zeigt uns den ersten Sonnettisten Englands auch von einer absonderlich gemütlichen Seite, deren Humor die richtige Tragik dadurch erhält, daß er bald darauf im Tower sitzend sein blutiges Los vor Augen sah. Feinde hatten dem gichtischen, sterbenden König hinterbracht, der Earl of Surrey führe in seinem Wappen die Abzeichen Eduards des Bekenners, — wozu er nach dem Ausspruch des Heroldamtes das volle Recht hatte; das genügte zur Unterzeichnung des Todesurteils, des letzten, welches des Tyrannen

Unterschrift trägt! Acht Tage darauf erlöste der Tod England von Heinrich VIII.; nur acht Tage länger im Gefängnis, und Surrey wäre am Leben geblieben! Die vielbesungene Geraldine war bei seinem Tode (1547) 19 Jahre alt, übrigens schon verheiratet und wohl kaum je der Poetenliebe Surreys gewahr geworden.

Sir Thomas Wyatt (1493—1542), älter als Surrey, aber als Dichter sich an diesen anlehnend, zeichnet sich durch eine mehr humoristische Ader vor den zierlichen, es mit ihren Phantasieliebeleien scheinbar ernst nehmenden Sonnettisten aus. Vielleicht weil gerade er eine wahrhafte Liebe im verschwiegenen Herzen trug, die auch nur im andeutenden Liede zu äußern sein Tod gewesen wäre. Die unglückliche Gemalin Heinrichs VIII., Anna Boleyn, war seine Muse; um sie musste er im Tower alle Schrecken eines hochnotpeinlichen Prozesses über sich ergehen lassen, bis seine Unschuld selbst für den argwöhnischen Weiberschlächter und Dichtermörder sonnenklar bewiesen ward. Und doch finden sich in einem seiner Sonnette die gefährlich-beredten Verse, die vor Heinrichs VIII. Augen gebracht unfehlbar auch diesem Dichter das Leben gekostet haben würden. Von einer schönen Hinde, der er nachjagt, sagt er verblümt:

> Graven with diamonds, in letters plain,
> There is written, her fair neck round about —:
> „*Noli me tangere,* for Caesar's I am,
> And wild to hold, though I seem tame."

Wyatt fiel, wenn auch ohne offene Schuld des Königs, als eines seiner Opfer. Einen Auftrag Heinrichs VIII. an den spanischen Gesandten überbringend, zog er sich durch seinen Übereifer beim Reiten eine tötliche Krankheit zu, an der er in seinem 39. Jahre starb.

Was an einem oft behaupteten strafbaren Verhältnis zwischen Sir Thomas Wyatt und Anna Boleyn Wahres gewesen, geht uns heute nichts an. Tatsache ist, dass die gefangene Königin sich die schwere Zeit bis zu ihrem Tode durch die Lektüre der Gedichte Wyatts erheitert hat, und dass eine Schwester des Dichters es gewesen, die ihre Gebieterin zum Schaffot geleitete und von dieser die letzten Abschiedsgrüße empfing.

Wyatt war, wie gesagt, witziger als sein Freund Surrey; seine Sonnette und anderen Gedichte enden meist mit einem hübschen

Scherz, während Surrey die Stimmung seiner Gedichte, überwiegend eine sanft-elegische, einheitlich festhält. Aber ein ganzer Mann war auch Wyatt; das bewies sein kühnes Auftreten gegen den Minister Wolsey, dessen Sturz er durch ein wohlbedacht geäußertes hartes Scherzwort zum König veranlasst haben soll. Das beweisen namentlich seine Gedichte ernsterer Art, von deren einem nur der kräftige Anfang hier stehe:

I am as I am, and so will I be,
But how that I am none knoweth truly.
Be it evil, be it well, be I bond, be I free,
I am as I am, and so will I be.

I lead my life indifferently;
I mean no thing but honesty;
And though folks judge full diversily,
I am as I am, and so will I be. — —

Eines seiner schönsten, zartesten Liebeslieder lautet:

And wilt thou leave me thus!
Say nay! say nay! for shame!
To save thee from the blame
Of all my grief and grame.
And wilt thou leave me thus!
Say nay! say nay! — —

And wilt thou leave me thus?
That hath given thee my heart,
Never for to depart,
Neither for pain nor smart,
And wilt thou leave me thus?
Say nay! say nay!

Erwähnung verdient endlich noch, dass Wyatt wohl der erste englische Dichter war, der sich an Terzinen versucht hat, — nicht ohne Geschick, wie die folgende kurze Stelle aus seinem Gedicht „*Of the courtier's life*“ zeigen möge, zugleich abermals ein kräftiger Beweis für den Adel der Gesinnung Wyatts:

I cannot with my words complain and moan,
And suffer nought; nor smart without complaint,
Nor turn the word that from my mouth is gone.
— — — I cannot
Say he is rude, that cannot lie and feign;
The lecher, a lover; and tyranny
To be the right of a prince's reign.
I cannot, I, no, no! it will not be. — — —

Solche Worte, unter Heinrich VIII. geschrieben, sichern dem Dichter gewiß ein freundliches Gedenken.

Lord Vaux, der unter der Königin Mary lebte und 1558 starb, trat der Form nach in Wyatts und Surreys poetische Spuren. Seine

Dichtungen erheben sich aber, trotz einer gewißen höfischen Zierlichkeit, nicht über den Rang der Mittelmäßigkeit. Aus seinem bekanntesten Gedicht *The image of death* hat Shakspeare einige Strofen zu dem Totengräberlied im V. Akt des „Hamlet" benutzt.

Zeitlich entfernt, aber in Form wie dichterischer Anlage Surrey und seiner Schule am nächsten steht **Sir Philip Sidney** (1554—1586), auch eine jene glänzenden, woltuenden Männererscheinungen, an denen kein Zeitalter englischer Litteratur so reich gewesen wie das 16. Jahrhundert. Surrey ins Feinere übersetzt, ein adliger Gentleman in Tun, Denken und Dichten, ein Ritter ohne Furcht und Tadel, von edelstem Geschlecht und dennoch seinen Ruhm als Mann der Feder dem tapfer erfochtenen Lorber als Kriegsheld vorziehend, der Verteidiger der Dichtkunst, der edelherzige Beschirmer und Wohltäter der Dichter, — und mit 34 Jahren von der Wunde des Schlachtfeldes dahingerafft, noch sterbend mit seinen Freunden im Gespräch über die höchsten Fragen des Menschenlebens begriffen.

Sidney gehörte zu der Zahl jener erlauchten Geister, — wenn auch mehr durch sein Beispiel in Wort und Tat als durch bleibende Leistungen —, welche das Zeitalter der Königin Elisabeth als die erste Vollblüte des englischen Geistes erscheinen lassen. Zwei Jahre vor Sidney war Edmund Spenser geboren, und in dem Jahrzehnt von 1554—1564 erblickten außer Sidney das Licht: Walter Raleigh (1554), Bacon (1561), Marlowe (1563) und Shakspeare (1564).

Sidneys Leben war ein bewegtes. In Oxford und Cambridge erzogen, begab er sich auf Reisen, weilte während der Bartholomäusnacht als 18jähriger Jüngling in Paris, besuchte Deutschland und Italien und war im Jahre 1573 als Gesandter der Königin bei dem deutschen Kaiser Rudolf II. Die Götter hatten ihm alles verliehen, was sie geben können: Schönheit, Tapferkeit und Poesie, — dazu den frühen Tod, den sie ihren Lieblingen gönnen. Bei Hofe der Liebling der Damen, war er auch der Günstling der Königin, wenngleich nicht in dem anstößigen Grade, wie Essex, Leicester und andere Verehrer der jungfräulichen Elisabeth. Sie nannte ihn „*the jewel of her dominions*", und er durfte sich herausnehmen, ihr eine Denkschrift gegen ihre geplante Heirat mit dem Herzog von Anjou zu überreichen, ohne eine mehr als vorübergehende Ungnade sich zuzuziehen. 1585 wurde er Gouverneur des von den Holländern an

England abgetretenen Vlissingen und 1586 starb er an den Folgen einer in der Schlacht bei Zütphen für die Holländer gegen die Franzosen davongetragenen Wunde. Die schöne Anekdote, wonach Sidney, selbst verwundet und verschmachtend, einen Trunk Wassers einem danach lechzenden verwundeten Soldaten neben ihm gereicht habe, entspricht durchaus seinem ganzen Charakterbilde: dem eines Ideals männlicher Tugend und vornehmer Gesinnung.

Als Schriftsteller verdient Philip Sidney durch drei Werke Beachtung: vor allem durch seine Prosaschrift *Defense of Poesie* (1581), eine der hervorragendsten Leistungen der um jene Zeit beginnenden Kunstprosa der Engländer. Sie ist in einem so reifen, männlichen und doch anmutigen Englisch geschrieben, dass ihre Lektüre noch heute lohnt. Ist es nicht schon eine einzige Erscheinung, dass ein junger Hofmann, der im Kriege, im Hofleben, in der Diplomatie glänzende Triumphe gefeiert, sich hinsetzt, um eine Schrift abzufassen, darin er mit ebenso viel Geist und feuriger Beredsamkeit den Beweis führt: alles menschliche Tun und Trachten verschwinde neben dem Dichterruhm; die Kunst des Staatsmanns, des Feldherrn, ja die Weisheit des Philosophen, das Forschen des Arztes und des Historikers — alles sei nichts gegen die höhere Kunst der Dichtung? Der Astronom und der Philosoph erforschten nur, was in der Natur wirklich sei, anders der Dichter:

> Der Jurist sagt, was Menschen festgesetzt, der Historiker, was Menschen getan haben. Der Grammatiker spricht nur von den Gesetzen der Sprache; der Arzt untersucht die Natur des menschlichen Körpers; — der Metaphysiker bewegt sich zwar in Begriffen höherer Ordnung, in Abstraktionen, die man deshalb für übernatürlich hält, aber im Grunde geht auch er aus von den Tiefen der wirklichen Natur. Der Dichter allein verschmäht alle solche Fesseln; durch die Kraft seiner eigenen Einbildung emporgetragen wächst er in eine ganz andre Welt hinein. Er macht die Dinge schöner, als die Natur sie hervorbringt, oder er schafft ganz neue Formen, wie die Natur sie nie erzeugt: Heroen, Halbgötter, Cyklopen, Furien und dergleichen. So geht er Hand in Hand mit der schöpferischen Natur, nicht eingeengt durch die kargen Grenzen ihrer Geberlaune, sondern frei in den Schranken seiner eigenen Erfindungskraft sich bewegend.

Gegenüber dem immer mächtiger sein Haupt erhebenden Puritanismus, der allen Schmuck des Lebens für Sünde erklärte, hat Sidneys „Verteidigung der Dichtkunst“ ein mannhaftes Wort der Abwehr gesprochen. Seine Begeisterung für die Poesie hat aber Sidney nicht bloß mit dem Worte betätigt: er war der hilfbereite

Beschützer auch der Dichter seiner Zeit. So hat er Spenser an den Grafen Leicester empfohlen und ihm dadurch ein einträgliches Amt verschafft. Ob die Anekdote von seiner persönlichen Freigebigkeit gegen Spenser auf Wahrheit beruht oder nicht, tut nicht viel zur Sache; man traute ihm jedenfalls solch königliches Verhalten zu. Als ihm nämlich Spenser einen Gesang seiner „Feenkönigin“ vorgelesen, soll Sidney im höchsten Entzücken dem Dichter 50 £ auszuzahlen befohlen haben, nach einem weiteren Gesange 100 £, nach einem dritten 200 £, dann aber soll er humorvoll gebeten haben, ihn nicht ganz zu ruiniren.*)

Sidneys zweites Werk ist die *Arcadia*, eigentlich „*The Countess of Pembroke's Arcadia*“, weil für seine Schwester, eine Gräfin Pembroke, geschrieben. Die *Arcadia*, gleich ihrem französischen Seitenstück, der etwas später geschriebenen „*Asträa*“ von d'Urfé, ist eine Nachahmung des damals in ganz Europa fabelhaft beliebten Romans *La Diana* des Spaniers Jorge de Montemayor, — eine Schäfergeschichte mit dem ganzen gebräuchlichen Zubehör hochtrabender Reden, stelzbeiniger und unnatürlicher Gefühle, gespickt mit den schönsten Blüten des sogenannten „Euphuismus“, wie er durch John Lillys *Euphues* (1580) ziemlich um dieselbe Zeit in England in Schwung kam: eine Sprache, die sich krampfhaft abmüht, das Gegenteil des Natürlichen zu sagen. Dennoch hat die *Arcadia* Sidneys noch lange nach jener Zeit eifrige Leser gefunden; heute dürfte es wenige Menschen geben, die den dicken Folioband — mir liegt eine Ausgabe von 1605 mit 576 Folioseiten vor — auch nur zur Hälfte gelesen haben.

Eingestreut finden sich in der *Arcadia* zahlreiche Sonnette und andere zierliche Lieder, auf welchen allein Sidneys Dichterruhm beruht. Weniger durch ein starkes Gefühl, als durch ihre vollendete Form und Anmut ausgezeichnet, erheben sie sich nicht über ihre englischen Vorbilder: die Sonnette Surreys und Wyatts. Sie sind fast alle an eine geheimnisvolle Schöne Namens „Stella“ gerichtet, die wohl gleich Surreys Geraldine mit des Dichters wahren Empfindungen nicht viel zu schaffen gehabt hat. —

*) 200 £ entsprechen bei dem Geldwert des 16. Jahrhunderts sicher der Summe, welche Schiller und Goethe zusammen dem poesiefreundlichsten deutschen Fürsten gekostet haben.

Anhang.

Die Prosaiker unter Heinrich VIII. und Elisabeth.

Thomas Morus und Roger Ascham. — Hooker und Bacon.

Getreu der Aufgabe dieses Buches, die Leser nur mit solchen Schriften eingehender zu beschäftigen, welche zum Zwecke des litterarischen Genusses noch heute die nähere Bekanntschaft lohnen, fasse ich mich über die philosophischen Prosaiker dieser Zeit kurz, zumal da die Obengenannten einen großen Teil ihrer Werke lateinisch geschrieben haben.

Thomas More (Morus) (geb. 1480, enthauptet 1535) war Einer der Wenigen, die Heinrichs VIII. Tyrannei Widerstand leisteten. Um seine Zustimmung zur Verstoßung der Gemalin des Königs befragt, welcher Anna Boleyn heiraten wollte, legte er sein Amt als Kanzler nieder. Dass er der unchristlichen Lehre vom Staatskirchentum mit dem Könige als Oberhaupt widersprach, kostete ihm das Leben.

Von seinen Schriften*) verdient für die Geschichte der englischen Prosa rühmliche Erwähnung seine *History of the Life and Death of Edward V. and of the Ursurpation of Richard III.* (1513). Mores Schilderung Richards III. ist ein Muster anschaulicher und markiger Sprache. Das Buch ist eines der ältesten lesenswerten Prosawerke Englands. — Berühmter zu ihrer Zeit war Mores lateinische Schrift *Utopia*. Der Name ist noch heute in „Utopie“ erhalten. Sie beschreibt ein glückseliges Wolkenkukuksheim mit sozialistischen Einrichtungen, ohne Krieg, ohne viel Arbeit und — ohne Advokaten.

Oft angeführt wegen ihrer Innigkeit und schlichten Anmut werden Mores Briefe an seine Familie, aus dem Gefängnis kurz vor seinem Tode geschrieben.

Bei Roger Ascham (1516—1568) ging die meisterliche Beherrschung der englischen Prosa mit einer für die damalige Zeit erstaunlichen Gelehrsamkeit in den klassischen Sprachen Hand in Hand. Diese seine Gelehrsamkeit stand aber seinem gesund-englischen Schriftstellertum durchaus nicht im Wege; lautete doch sein

*) Erste Gesamtausgabe in 2 Quartbänden London 1557.

Wahlspruch nach Aristoteles' Anleitung: „Sprechen, wie der gemeine Mann, — denken, wie weise Männer". Ascham starb als lateinischer Sekretär der Königin Elisabeth; der Ausruf der knauserigen Monarchin bei der Nachricht von seinem Tode: „sie wolle lieber 10 000 £ verloren haben als ihren Ascham" ist für Beide bezeichnend.

Aschams englische Bücher sind bewusstermaßen zu dem Zweck geschrieben, den Gebrauch einer kunstmäßigen Prosa zu heben. Drei seiner Schriften verdienen Beachtung: der *Toxophilus* (1544), eine anmutige Unterweisung in der Kunst des Bogenschießens, — sodann ein „Bericht über die Angelegenheiten und die politische Lage Deutschlands und über den Hof des Kaisers Karl V. während einiger Jahre, welche besagter Roger an diesem Hofe verlebte", — eine wertvolle, mit großer Unbefangenheit geschriebene Schilderung des damaligen deutschen Hof- und Privatlebens, um so anziehender, als der Engländer natürlich manche Dinge sieht, welche von den deutschen Zeitschilderern wegen der zu großen Nähe ihres Standorts übersehen werden. Endlich ein erst nach Roger Aschams Tode von dessen Witwe veröffentlichtes Werk über Erziehung: *The Schoolmaster*, mit vielen für seine Zeit erstaunlichen Gedanken über eine Reform der Erziehung, manches von Rousseaus Lehren vorausnehmend. Aschams Stil ist weniger naiv als der Mores, dafür aber farbenreicher und kühner. Klassische Wendungen werden von ihm oft mit Glück englisirt.

Richard Hooker (1553—1600), einer der größten Orientalisten seiner Zeit, verdankt seine bleibende Bedeutung als Prosaiker seinem großen Werke *Laws of Ecclesiastical Polity* (1594), stilistisch allerdings ein noch heute fesselndes Werk. Sein Periodenbau besitzt einen Schwung und eine rednerische Fülle, die kein Prosaiker vor ihm erreicht hat.

Francis Bacon*) (1561—1626), Viscount of St. Albans, bekannter unter dem Namen Bacon von Verulam, ist der Verfasser des größten philosophischen Werkes seiner Zeit: des *Novum Organum* (1620). Lateinisch geschrieben, liegt es außerhalb des

---

*) Ein anderer Bacon, Roger (1214—1292) war die Zierde der englischen Gelehrsamkeit im 13. Jahrhundert. Seine Schriften, darunter das bedeutendste das *Opus Majus*, sind sämtlich lateinisch abgefasst.

Rahmens dieses Buches. — Von seinen englischen Schriften*) sind heute nur noch die von ihm zuerst veröffentlichten *Essays* (oder *Counsels civil and moral*) (1597) von allgemeinerem Interesse als stilistische Kunstwerke. Sie stehen sogar der Form nach höher als durch ihren Inhalt, der sich über ein ziemlich seichtes philosophisches Gerede selten erhebt. Um sich einen Maßstab zur Beurteilung von Bacons Stil zu gewinnen, lese man vorher oder nachher die *Essays* seines französischen Zeitgenossen Montaigne: beide sind gelehrte, belesene, in allen möglichen alten Klassikern bewanderte Männer des Jahrhunderts der Renaissance; aber während bei Montaigne die klassische Bildung nur dazu diente, seinen guten gallischen Geist in um so feinere Spitzen auszuschleifen, hat sie aus Bacon, dem seiner Anlage nach tieferen Denker, einen recht nüchternen Pedanten gemacht. Man spricht heute noch sehr viel von Bacons Essays, aber man liest sie nicht mehr und — man tut wol daran. Dergleichen ist gut genug für die Litterarhistoriker.

Der alberne, neulich gewagte Versuch einer Amerikanerin, der natürlich bei der Herdennatur der modernen Menschheit zahlreiche Zustimmung in Amerika fand, Francis Bacon zum Dichter der — Dramen Shakspeares zurechtzudeuteln, gehört ins Irrenhaus und hat auch so ähnlich geendet. Bei Shakspeare wird noch die Rede davon sein. Dichterische Begabung war jedenfalls die letzte Eigenschaft des großen Philosophen und kleinen Menschen. — Bacons Leben ist durch die ärgsten Flecken, wie Bestechlichkeit in seiner Stellung als Lordkanzler und Ähnliches, verunziert. Ein neuerer Dichter nennt ihn:

The wisest, brightest, meanest of mankind.

Empfehlenswert sind von Schriften über Bacons Leben und Werke: Macaulays Essay *Bacon*, Speddings *Life and Time of Francis Bacon* in 2 Bänden (1879), und Kuno Fischers „Francis Bacon und seine Nachfolger“ (1875).

*) Gesamtausgabe seiner Werke, von Spedding, in 7 Bänden. London 1870.

Zweites Kapitel.

Edmund Spenser.*)

(1552—1599.)

Ziemlich genau um dieselbe Zeit, in welcher Shakspeare seine ersten großen Tragödien schrieb, erreichte die englische Sprache auch im Epos durch einen andern Dichter der Elisabethischen Ära ihre höchste Ausbildung: durch Edmund Spenser.

Im Jahre 1552 in London geboren, also 12 Jahre älter als Shakspeare, besuchte er mit 17 Jahren die Universität Cambridge, die er als Baccalaureus im Jahre 1573 verließ. 1578 kehrte er nach London zurück, wo er im Jahr darauf seine schriftstellerische Tätigkeit mit neun Komödien begann, die nie gedruckt wurden und deren Manuskripte nicht bis auf uns gekommen sind. Aus Briefen seines vertrauten Freundes Harvey lässt sich vermuten, dass jene Komödien nicht ohne dramatische Bedeutung gewesen seien, und so hätte es vielleicht nur eines günstigen äußeren Umstandes bedurft, um England das Schauspiel erleben zu lassen, zwei große dramatische Dichter neben einander wirken zu sehen.

Das erste uns erhaltene Werk Spensers ist der sogenannte „Schäferkalender“ (*The Shepherd's Calendar*), im Jahre 1579 erschienen und dem hochherzigen Gönner des Dichters, Sir Philip Sidney, gewidmet. Der Schäferkalender zeigt zwar auch schon die wunderbare sprachliche Begabung Spensers, aber von wahrer Poesie findet sich in diesen gekünstelten und barocken Eklogen nicht mehr als in den meisten ähnlichen Dichtungen der englischen und anderer Litteraturen. Der Schäferkalender besteht aus 12 längeren Gedichten, die nur dadurch einen gewissen Zusammenhalt gewinnen, dass sie den 12 Monaten des Jahres entsprechen. Bei der Betrachtung der Sidneyschen „Arcadia“ war erwähnt worden, wie um das Ende des 16. Jahrhunderts die verlogene Schäferlichkeit durch ganz Europa Mode geworden, jene wunderliche Art der Naturschwärmerei, die aus der sogenannten „Natur“ einen grüntapezirten Salon machte.

---

*) Beste neuere Ausgabe, in einem Bande von Morris (London, Macmillan). — Ferner: Craik: *Spenser and his poetry* (1871).

Durch die Empfehlung Sidneys und Leicesters erhielt Edmund Spenser die Stelle eines Sekretärs bei Lord Grey, der als Statthalter von Irland nach der „grünen Insel“ gesandt wurde, um die dort wütende Rebellion niederzukämpfen. Der berühmte Seeheld Walter Raleigh war es, der den Dichter auf seinem irischen Sitz besuchte und ihn mit sich nach London zurückführte. Hier gelang es Spenser durch seine bedenkenlose poetische Schmeichelei, der Königin Elisabeth eine Jahrespension von 50 £ abzudichten. Bei dieser Gelegenheit sei auch bemerkt, dass Spenser der erste sogenannte „*Poet Laureate*“ im neueren Sinne gewesen, d. h. ein im Solde des Hofes stehender Gelegenheitspoet, — eine Würde, die bekanntlich in England bis auf den heutigen Tag, mit einer kleinen Unterbrechung im 17. Jahrhundert, fortbestanden hat. Ich nenne als die bekanntesten der gekrönten Hofpoeten außer Spenser: Ben Johnson, Dryden, Southey, Wordsworth, und den gegenwärtigen *Poeta laureatus*: Alfred Tennyson.

Abermals nach Irland zurückgekehrt, — da außer jener Pension am Hofe der Elisabeth nichts zu erreichen gewesen —, lernte Spenser dort seine nachmalige Gattin kennen, die ihn zu seiner nach meiner Meinung herrlichsten, leider sehr wenig bekannten, Dichtung begeisterte: dem im Jahre 1587 entstandenen *Epithalamium*, einem Hymnus auf seine eigene Vermälung mit der schönen Irländerin Elisabeth. Nie wieder hat Spenser sich zu einem solchen Wunderwerk poetisch-musikalischer Sprache aufgeschwungen; ja, man kann vielleicht sagen, dass die englische Litteratur nie wieder ein Gedicht von größerem musikalischen Wohllaut hervorgebracht hat als diese Hochzeits-Symphonie. Denn wie eine mächtige Symphonie ist das *Epithalamium* aufgebaut: anfangend mit dem ersten Morgengrauen des seligen, lange erwarteten Tages, schreitet es unter stets voller anschwellenden Tönen den eilenden Stunden nach, bis es in die zauberischen Strofen austönt, in denen der Dichter das verschwiegene Glück der wonnevollen Liebesnacht besingt. Auch dadurch ist das *Epithalamium* so bemerkenswert unter Spensers dichterischen Schöpfungen, dass es sich frei hält von allem allegorischen Wust; dass es ein reines menschliches Fühlen in einer Sprache wie Orgelton und Glockenklang aussingt; dass man aus jeder Strofe hört, wie sie nicht einer gemachten, sondern einer wahren, tiefen Empfindung entquollen ist. Und dazu die trotz der glutvollen

Sinnlichkeit so makellose Keuschheit dieser Dichtung! Bei dem beschränkten Raum kann leider nur eine kurze Probe aus diesem Triumphlied beglückter Liebe gegeben werden:

— — Now welcome, night! thou night so long expected,
That long day's labour doest at last defray,
And all my cares, which cruel love collected,
Hat sum'd in one, and cancelled for aye;
Spread thy broad wing over my love and me,
That no man may us see;
And in thy sable mantle us enwrap,
From fear of perill and foule horror free.
Let no false treason seek us to entrap,
Nor any dread disquiet once annoy
The safety of our joy;
But let the night be calme and quietsome,
Without tempestuous storms or sad afray:
Like as when Jove with fair Alcmena lay,
When he begot the great Tirynthian groom:
Or like as when he with thyself did lie
And begot Majesty.
And let the maids and yongmen cease to sing;
Ne let the woods them answer, nor their echo ring.

— — But let still Silence true night watches keep,
That sacred peace may in assurance reign,
And timely sleep, when it is time to sleep,
May pour his limbs forth on your pleasant plain;
Thewhiles an hundred little winged loves,
Like diverse feathered doves,
Shall fly and flutter round about the bed,
And in the secret dark, that none reproves
Their pretty stealthes shall worke, and snares shall spread
To filch away sweet snatches of delight,
Conceald trough covert night. — —

Der erste deutsche Übersetzer Spensers, Joseph von Hammer, beginnt seine Umdichtung der Spenserschen Sonnette mit einem Widmungsgedicht, in dem es zum Eingang heißt: „Ein Fürst der Rede, nahet Spenser sich“. — Wahrlich, ein Fürst der Rede, ein Sprachschöpfer zwar nicht so groß wie Chaucer, der fast alles sich selbst verdankte, aber immerhin einer jener seltenen Befruchter der heimischen Sprache, wie sie überall nur vereinzelt in jahrhundertelangen Zwischenräumen auftreten.

Auch in seinen „Vier Hymnen“ (1596), in der siebenzeiligen

Chaucer-Stanze gedichtet, finden sich Stellen, die außer ihrem schrankenlosen Idealismus so tief in Wohllaut getaucht sind, wie die weit verbreitete oberflächliche Ansicht von dem musikalischen Charakter der englischen Sprache es nicht für möglich halten würde. Die Hymnen sind gerichtet an die „irdische und die himmlische Liebe“, an die „irdische und die himmlische Schönheit“. Auch aus diesen Dichtungen mögen einige wenige Strofen für Spensers bleibenden Wert zeugen, der meines Erachtens von dem Urteile über seine „Feenkönigin“ unabhängig ist. Verse wie die folgenden haben an poetischem Schwung und musikalischem Wohlklang in der späteren englischen Litteratur ihresgleichen wohl nur noch in Byrons *Childe Harold* gefunden:

For Love is lord of truth and loialtie,
Lifting himself out of the lowly dust
On golden plumes up to the purest skie,
Above the reach of loathly sinfull lust
Whose base effect trough cowardly distrust
Of his weak wings dare not to heaven fly,
But like a moldwarpe in the earth doth ly.

For that same goodly hew of white and red,
With which the cheeks are sprinkled, shall decay,
And those sweet rosy leaves, so fairly spred
Upon the lips, shall fade and fall away
To that they were, even to corrupted clay:
That golden wyre, those sparkling stars so bright,
Shall turn to dust, and loose their goodly light.

But that fair lamp, from whose celestial ray
That light procedes, wich kindleth lovers' fire,
Shall never be extinguisht nor decay;
But, when the vitall spirits do expire,
Unto her native planet shall retire,
For it is heavenly born and cannot die,
Being a parcel of the purest skie. — —

Von den kleineren Dichtungen Spensers seien ferner hervorgehoben die nahezu 100 Sonnette, — alle sehr zierlich, oft freilich auch recht spitzfindig, und im Ganzen selbst ohne jenen Hauch wenigstens anempfundener Leidenschaft, welcher Petrarcas Sonnetten trotz ihrer inneren Unwahrheit noch heute ein gewisses Leben sichert.

Merkwürdigerweise hat Spenser sich auch in einer komischen Dichtung versucht, und nicht ohne Glück. Seine ungemein drollige

„Geschichte der Mutter Hubbard", die Erzählung der schwindelhaften Wanderfahrten des Fuchses und des Affen, gibt dem Dichter Gelegenheit zu den schonungslosesten Ausfällen gegen die schreienden Übelstände in Staat und Kirche. Namentlich wird dem allmächtigen Minister Burleigh, dem Widersacher von Spensers Gönner Grafen Leicester recht übel darin mitgespielt. Überhaupt täte man Unrecht, in Spenser lediglich einen verzückten Wolkenwandler zu suchen: zahlreiche Stellen selbst der „Feenkönigin" sind voll derben englischen Humors und tragen nicht wenig dazu bei, die Eintönigkeit der allegorischen Erzählung zu unterbrechen.

Und nun zu Spensers Hauptwerk, demjenigen, welches ihn mehr als 10 Jahre seines Lebens fast unausgesetzt beschäftigt hat und welches doch nur als ein gewaltiger Torso auf uns gekommen ist: die sechs Bücher der „Feenkönigin." Von den zahlreichen allegorischen Dichtungen des Mittelalters und der Renaissance-Zeit ist die „Feenkönigin" zweifellos die großartigste in der Anlage und die poetischste in der Einzelausführung. Aber der Fluch aller Allegorie lastet auch auf dieser, von dem Dichter mit unsäglicher Liebe getragenen Schöpfung: man bewundert zahlreiche „schöne Stellen", man erfreut sich an dem unerschöpflichen Zauber der überaus kunstreichen Form; indessen man erwärmt sich für keine der Figuren, man lässt die Menschen wie die Dinge ohne einen höheren Herzschlag an sich vorüber gleiten. Diese Fee Gloriana, diese bis zum Schwindelerregen tugendhaften unglücklichen Fräulein, die von ebenso tugendhaften Rittern aus der Gewalt scheußlicher Drachen oder Bösewichter befreit werden, — sie alle haben keine gesunde Lebensfarbe, kein rotes warmes Blut in ihren Adern.

Spenser hat die erste Anregung zu seiner „Feenkönigin" durch Ariostos „Rasenden Roland" empfangen; viel von dem romantischen Rahmen des großen Italieners hat er beibehalten, aber er hat zum Schaden für sein Werk alle seine Personen ins Schemenhaft-Allegorische verflüchtigt. Dazu kommt, dass man nie recht weiß, ob er selbst es wenigstens ernst nimmt mit seiner allegorischen Absicht, wonach die Feenkönigin Gloriana gleichbedeutend sein soll mit der göttlichen Weisheit und Tugend; denn zwischendurch macht sich auch eine unangenehme Schmeichelei gegen die Königin Elisabeth vorlaut geltend, die Spenser gewissermaßen als allegorische Hauptfigur von Zeit zu Zeit zum Vorschein bringt. Schon in den Wid-

mungsstrofen äußert sich diese bis zur Geschmacklosigkeit getriebene Schmeichelei:

> Und du, den Göttern des Olympus gleich,
> In Anmut strahlend und erhabner Pracht,
> O Herrscherin im größten Inselreich!
> Das herrlich glänzt in Fülle höchster Macht,
> Wie Phoebus Schimmer bricht aus dunkler Nacht,
> So gieß' auf mich der holden Blicke Schein.
> Erhebe mich, der zagend dein gedacht,
> Ein würdig Werk der Muse dir zu weihn;
> Des Dichters höchster Wunsch, o Teuerste, sei dein.
>
> (Deutsch von G. Schwetschke.)

Auch im ferneren Verlauf der Dichtung lässt Spenser hinter seinen Idealgestalten Belphöbe, Britomart, Mercilla, und wie die nebelhaften Schönen sonst noch heißen, die jungfräuliche Königin hervorschauen, die mit ihren damals 60 Jahren notorisch ein Ausbund weiblicher Hässlichkeit gewesen.

Die „Feenkönigin" war ursprünglich auf 12 Bücher berechnet, von denen nur 6 und einige Bruchstücke des 7. und 8. erhalten sind. Wie das Gedicht heute vorliegt, zählt es noch immer 30000 Verszeilen, mehr als die Odyssee und Ilias zusammengenommen! Von einer Einheitlichkeit des Gegenstandes kann kaum die Rede sein; jedes Buch dient zum Preise einer besonderen Tugend, und im Grunde hätte nichts Spenser gehindert, seine Dichtung ins Unendliche fortzuspinnen.

Das Versmaß der „Feenkönigin" trägt Spensers Namen. Die sogenannte „Spenser-Stanze", aus neun kunstvoll reimenden Versen bestehend (nach dem Schema *ababbcbcc*), eignet sich für solche romantische Stoffe ebenso gut wie die *Ottare rime*. Die um zwei Silben verlängerte letzte Zeile trägt wesentlich dazu bei, dem Versmaß die Eintönigkeit zu nehmen, und erinnert in der Beziehung an den Ausgang der Nibelungen-Strofe, die gleichfalls mit einer rythmischen Fermate abschließt. Um dem Leser, dem das Original schwerer zugänglich sein sollte, doch eine Ahnung von der dichterischen Sprache der „Feenkönigin" zu geben, wähle ich einige Strofen aus dem Anfang des ersten Gesanges des I. Buches (enthaltend „die Legende von dem Rotkreuzritter oder der Frömmigkeit"):

Ein edler Ritter zieht einher durchs Feld
Im Schmuck der Waffen. Eine Schildeswehr
Von blankem Silber führt der junge Held,
Durchfurcht von Schwertesstreichen tief und schwer.
Zu neuem Kampfe trägt sein Herz Begehr.
Sein schnaubend Ross knirscht schäumend ins Gebiss,
Als ob der Zaum des Mutes Fessel wär',
Ein tapfrer Ritter ist sein Herr gewiss,
Der manchem stolzen Feind den Siegespreis entriss.

Ein rotes Kreuz schmückt strahlend Schild und Brust;
Es mahnt ihn an des Welterlösers Tod,
Dess starker Hilfe sich der Held bewusst
In blut'gem Kampf und grimmen Streites Not,
Zu dem Fee Gloriana ihn entbot,
Die Herrscherin im holden Zauberreich.
So eilt er mutig, wie Gefahr auch droht,
Das Ungetüm, dem keins an Stärke gleich,
Den Drachen zu bestehn im Kampf auf Stoß und Streich.

Und ihm zur Seite, lieblich anzuschau'n,
Zieht still einher auf weißem Zelterross
Ein trauernd Weib, die holdeste der Frau'n,
Aus königlichem Stamm ein edler Spross.
Der Schleier, der von ihrem Haupte floss,
Umwallt ein schlicht Gewand, ein schwarzes Kleid,
Das um den weißen Leib der Maid sich goss,
Die schwer im Herzen trägt so tiefes Leid,
Seit ihr das Reich entriss des Feindes Hass und Neid.

So schweift auf ödem Pfad das junge Paar
— Ein Zwerglein folgt als Diener im Geleit —,
Als sich der Himmel, kaum erst licht und klar,
Mit Nacht bedeckt und grauser Dunkelheit;
Der Donner grollt durch wilder Stürme Streit,
Und wie die Waller spähn nach sicherm Ort,
Zeigt sich dem Blick ein grüner Hain bereit,
Ein schattig Laubdach hoher Bäume dort,
Für Dam' und Rittersmann jetzt ein erwünschter Port.

Entgegen tönt der Vöglein muntrer Sang,
Von Zweig und Blatt in dem umhegten Raum,
Und zierlich windet manch verschwiegner Gang
Vorüber sich an grüner Büsche Saum,
Stolz in die Lüfte ragt der Ceder Baum,
Die Fichte, die der Fahrt des Seemanns dient,
Die Pappel, lechzend nach der Quelle Schaum,
Die Ulme, hold vom Weineslaub umgrünt,
Die Eiche, der kein Baum zu gleichen sich erkühnt. —

Wie ruht sich's sanft in diesem Laubgemach,
Das traut und still das junge Paar umhegt,
Indess der Sturmwind und des Donners Krach,
In weiter Ferne wild die Lüfte schlägt!
Doch bald hat sich des Wetters Zorn gelegt
Und wieder waldaus lenken sie den Schritt,
Doch wunderbar! zu keinem Ausgang trägt
Sie jetzt der Rosse rasch gespornter Tritt,
In öder Irre schweift durch Rank' und Dorn der Ritt. — —

(Deutsch von G. Schwetschke.)

Die „Feenkönigin" suchte zwei absterbende Glieder der mittelalterlichen Poesie neu zu beleben: das Rittertum und die Allegorie. Der Versuch ist dem Dichter misslungen, aber seine gäubige Hingabe an die Ideale seiner Phantasie erfüllt uns doch mit einer gewissen Rührung. Sechs Jahre nach dem Tode Spensers erschien der „Don Quixote" von Cervantes (1605) und machte dem mühsam am Leben erhaltenen Phantom des Rittertums unter dem lauten Gelächter der europäischen Leserwelt ein Ende. Spensers „Feenkönigin" lässt sich als das Schwanenlied der Allegorie und der Ritterpoesie bezeichnen. Immerhin verdient sie wegen ihrer vielen glänzenden Einzelheiten und als die größte dichterische Schöpfung seit Chaucers „Canterbury-Erzählungen" einen Ehrenplatz in der englischen Poesie des 16. Jahrhunderts; auch schon deswegen, weil sie in ihrem buntschimmernden Gewande romantischer Phantasterei einen so erquicklichen Gegensatz bildet gegen die näher und näher ziehende Verödung des kunstfeindlichen, grauen Puritanertums.

Die Feenkönigin wurde zum größten Teil in Irland gedichtet. Der neu ausbrechende Aufstand des Jahres 1598 zerstörte Spensers Haus und Hof; ja, es soll selbst eines seiner jüngsten Kinder in den Flammen des brennenden Hauses umgekommen sein. In völliger Verzweiflung nach London zurückgekehrt, starb der gekrönte Hofdichter der Königin in einer Straße Londons vor Hunger! Er scheint nach dem furchtbaren Zusammenbruch seiner Hoffnungen in Irland jeden Lebensmut verloren zu haben, denn eine ihm in letzter Stunde von Lord Essex zugesandte Unterstützung von 20 £ habe er, wie Ben Jonson berichtet, mit den bitteren Worten zurückgewiesen: er bedauere, keine Zeit mehr zu haben, sie auszugeben. Sein Tod wurde von allen zeitgenössischen Dichtern aufs Tiefste beklagt:

wenige große Dichter haben schon bei ihren Lebzeiten eine so ungeteilte Bewunderung genossen, wie Edmund Spenser. Shakspeare rühmt ihn in seiner „Liebesklage“, und der sonst schonungslose Satiriker Nash vergisst im Angedenken von Spensers „Feenkönigin“ seinen Spott und ruft entzückt aus: „*Heavenly Spenser!*“

Spenser fand die letzte Ruhestätte neben Chaucer im „Poetenwinkel“ der Westminster Abtey.

Ich schließe an die Darstellung von Spensers Wirken eine gedrängte Skizze des Mannes, der ihm mehrfach im Leben nahegetreten: des Sir Walter Raleigh (1552—1618). Ein bewegteres Leben haben wenige Männer des 16. Jahrhunderts aufzuweisen: die Geschichte Englands nennt ihn als dessen kühnsten Weltfahrer, einen Seehelden unvergänglichen Ruhmes. Die Hauptstadt des Staates Nord-Carolina trägt Raleighs Namen. In dem Kampfe gegen die spanische Armada focht Raleigh mit Mut und Glück. Das Ende der Elisabethischen Regirung ward auch das Ende seiner glänzenden Höflings- und Kriegerlaufbahn; Jakob I. schickte ihn aus feiger Liebedienerei gegen die spanische Diplomatie aufs Schaffot: die unenglischste Tat jenes widerlichen Monarchen.

Außer mehreren noch heute lesenswerten Beschreibungen seiner kriegerischen Seefahrten, hat Raleigh während der 12jährigen Haft im Tower (1603—1615) eine *History of the World* verfasst, welche „von der Erschaffung der Welt“ bis zum zweiten macedonischen Kriege reicht, ohne irgendwelchen wissenschaftlichen Wert, aber durch die Naivetät der Schreibweise ein beachtenswertes Denkmal der Prosa des 16. Jahrhunderts. — Bedeutender ist Raleighs Begabung als Dichter. Sein Gedicht „Der Seele Irrfahrt“ mit dem kecken Refrain „Straf sie alle Lügen!“ ist ein mutiges Stück bester Tendenzpoesie. — In der Nacht vor seiner Enthauptung soll das folgende Gedicht geschrieben worden sein:

Even such is time, that takes on trust
Our youth, our joys, our all we have,
And pays us but with age and dust;
Who in the dark and silent grave,
When we have wandered all our ways,
Shuts up the story of our days.
But from this earth, this grave, this dust,
My god shall raise me up, I trust!

Raleigh war allzeit der geistesgegenwärtige Mann des Augenblicks. Einem klug genützten Zufall hatte er die Erklimmung der ersten Sprosse zur königlichen Gunst zu danken: der über eine Pfütze

geworfene reichgestickte Höflingsmantel ließ die Königin Elisabeth trockenen Fußes zu ihrem Wagen gelangen, — eine Huldigung, die ihm reiche Zinsen trug. Und das Letzte, was wir von Raleigh hören, ist das bitterlustige Augenblickswort, als er in der Nacht des 28. Oktober 1618 seine Kerze putzte, das unübersetzbare:

Cowards fear to die; but courage stout
Rather than live in snuff, will be put out!

Drittes Kapitel.

Das altenglische Volksdrama.

Über den Ursprung des Theater im Mittelalters hat man die widersprechendsten Vermutungen aufgestellt; heute wird überwiegend angenommen, und mit Recht, dass das moderne Schauspielwesen ebendaher stamme, woher das Drama der Griechen entsprungen: von gottesdienstlichen Verrichtungen. Aus der Messe mit ihrer dramatischen Gliederung entwickelte sich, bei den meisten Völkern des Mittelalters übereinstimmend, das geistliche Theater. Das Schauspiel, heute von der Kirche feindselig angesehen, war in seinen ersten Anfängen ein wesentlicher Hebel des Einflusses der Kirche auf die Gläubigen.

In England waren Mönche die ersten Theaterdichter, ganz so wie in Frankreich und in Deutschland. Zur geistlichen Erbauung und frommen Erheiterung namentlich der jüngeren Klosterbrüder wurden die ältesten uns erhaltenen Dramen in England aufgeführt, und zwar von den Mönchen selber. Sie waren in lateinischer Sprache abgefasst und hatten ziemlich denselben Inhalt wie die späteren englischen Versuche: kunstlose Zwiegespräche über Begebenheiten in der Heiligen Schrift, meist über solche im Alten Testament. Als letzten Rest der lateinischen Sprachperiode des englischen Theaters sind die lateinisch geschriebenen szenischen Anweisungen anzusehen, die sich bis in Shakspeares Tage erhalten haben (z. B. „*Dramatis personae*“, „*Exit*“, und Ähnliches). Aus diesem Ursprung des englischen Theaters erklärt sich auch die große Verwandtschaft der ältesten englischen mit den ältesten französischen Theaterstücken:

beide verdanken eben ihre Entstehung der kosmopolitischen Kirche und deren Anhängseln, den Klöstern, und in diesen lebte wenig von nationalem Sondergeiste.

Es scheint, als ob die ältesten englischen Versuche im Drama, die sogenannten Mysterien oder auch Mirakelspiele (*Miracle Plays**) nicht unmittelbar aus dem Lateinischen, sondern durch das Zwischenstadium einer französischen Bearbeitung ins Englische übersetzt worden sind. Auch war wohl die Kirche der Ausbreitung des Theaterspiels jenseits der Klostermauern anfangs nicht sehr freundlich gesinnt: nach einer alten Überlieferung musste der theaterliebende Mönch Ralph Higden (um 1300) dreimal nach Rom reisen, ehe es ihm gelang, des Papstes Genehmigung zur Übersetzung der „Spiele“ (*Ludi*) aus dem Französischen, der Klostersprache neben dem Lateinischen, zu erhalten. Gewisse französische Stellen in den ältesten englischen Mirakelspielen, welche sich mitten im englischen Text unübersetzt finden, deuten auf den Ursprung jener ersten dramatischen Regungen.

Wohlbeglaubigt reichen die Anfänge des englischen Dramas, wenn auch in lateinischer Sprache, bis in das Jahr 1119 zurück; in London hat die erste Aufführung eines kirchlich-dramatischen *Ludus* 1180 stattgefunden, nicht ohne Widerspruch der städtischen Behörden. Auch gibt es schon aus früher Zeit Predigten gegen das Überhandnehmen der theatralischen Schaustellungen: die allgemeine Gunst, welche das Theater in Frankreich zu allen Zeiten genossen hat, ward der englischen Bühne nicht zuteil. — Auch heute, um weit vorzugreifen, bekundet sich der Unterschied zwischen der litterarischen Entwickelung Englands und Frankreichs durch nichts so augenfällig wie durch die Blüte des Theaters hier, durch dessen völligen Verfall dort.

Die ältesten Mirakelspiele in englischer Sprache dürften nicht über den Anfang des 14. Jahrhunderts hinausgehen, jene Zeit, in welcher das Englische endgiltig über das Französische den Sieg in England davontrug. Piers Ploughman wie Chaucer wissen schon von Aufführungen englischer Theaterstücke zu berichten; aber selbst Chaucer läßt an der betreffenden Stelle (in der Geschichte des

*) Im Französischen wurde lange zwischen diesen beiden Gattungen ein gewisser Unterschied festgehalten; im Englischen werden beide Bezeichnungen bunt durcheinander angewandt.

„Müllers“) die Rolle des Herodes noch durch einen *Clerc*, also einen Weltordensbruder, darstellen. Erst gegen das Ende des 14. Jahrhunderts nahmen auch die bürgerlichen Stände tätigen Anteil am Theaterwesen, und zwar waren es die Gilden und Zünfte, die *Trading companies*, welche sich dieser künstlerischen Volksbelustigung bemächtigten und ihr einen Aufschwung gaben, der nicht zu den geringsten Ehrentiteln des Bürgertums im Mittelalter zählt.

Die Entwickelung des geistlichen Volksdramas hat in Frankreich ungefähr denselben Gang genommen, nur behielt dort die Geistlichkeit länger die Leitung in ihren Händen, und dadurch bewahrte das Drama länger seinen ernsten, streng gottesdienstlichen Charakter. In England dagegen führte naturgemäß der Einfluss der laienhaften Leitung der dramatischen Aufführungen bald zu mehr volkstümlichen, unbiblischen und oft auch recht unheiligen Einschiebseln in die heiligen Stoffe. Während die ältesten Mysterien und Mirakelspiele sich nur des aus der Bibel bekannten Personenvorrats bedienen, treten in den englischen geschriebenen Stücken schon früh erfundene Personen auf, darunter derbkomische. Auch sorgte die Beteiligung des Volkes an der Theateraufführung dafür, dass in England die Stücke nicht jene ungeheuerliche Ausdehnung erlitten wie in Frankreich, wo 50 000 Verse geduldig angehört wurden, wenn dazu auch eine volle Woche erforderlich war. Die englischen Mirakelspiele sind durchweg kürzer als die französischen.

Drei Hauptsammlungen enthalten die Überreste des altenglischen Volksdramas: die Sammlungen der *Chester-*, der *Towneley-* und der *Coventry-Plays*, so genannt nach den Orten Chester und Coventry, wo sie aufgeführt wurden, bezw. nach der Familie „Towneley“, in deren Besitz das betreffende Manuskript sich lange befunden hat. Die Towneley-Spiele sind vorzugsweise in der Stadt Wakefield aufgeführt worden.*)

Von dem Stoffkreise, den das altenglische Volksdrama behandelt, mögen die Titel einiger in der Marriott'schen Sammlung ver-

*) Diese drei Sammlungen sind herausgegeben worden: die Chester-Spiele von Wright (1843), die Towneley-Spiele von Hunter (1836), die Coventry-Spiele von Halliwell (1841). Eine gemischte Sammlung ältester geistlicher Schauspiele bietet Marriott in seinen „*English Miracle-Plays*“ (1838). — Außerdem sind zu diesem Kapitel zu vergleichen: Colliers *History of English dramatic poetry.* — Jahrbuch für romanische und englische Litteratur, V.

öffentlichten Stücke eine Ahnung geben. Da finden wir: „Die Sündflut“, — „Den Antichrist“, — „Josephs Eifersucht“ (um Maria), — „Pharao“, — „Die Hirten auf dem Felde“, — „Die Kreuzigung“, — „Die Erlösung der verdammten Seelen aus der Hölle“, — „Das jüngste Gericht“.

Eine Inhaltsangabe der in den drei genannten Sammlungen aufbewahrten Stücke würde zeigen, dass so ziemlich das ganze Alte und Neue Testament sich die Dramatisirung hat gefallen lassen müssen.

Im Großen und Ganzen muss man sagen, dass das älteste englische Theater von wahrer Poesie herzlich wenig aufweist. An Naivetät freilich bietet es genug, aber an dramatischem Gehalt nicht viel. Zwischen den französischen und den englischen Stücken des 14. und 15. Jahrhunderts ist eine tiefe Kluft: die französische Bühne jener Zeit übertrifft die mit ihr aus gleicher Wurzel erblühte englische an Zartheit der Empfindung wie an künstlerischer Durchbildung der poetischen Formen. Nur die Unbefangenheit der Auffassung biblischer Personen und Dinge von höchster Heiligkeit ist den beiden Theatern gemeinsam. Gott der Herr tritt häufig in Person sprechend auf; so stellt er sich in dem ersten Stück der Towneley-Sammlung, der „*Creatio*“, dem Publikum vor:

> Ego sum Alpha et O,
> I am the first and last also,
> One God in majeste;
> Marvelose, of myghte most,
> Father, and Sone, and Holy Gost
> One God in Trinyte.

Bei den gläubigen Darstellern der alten Mirakelspiele erregte es keinerlei Anstoß, dass dem Inhaber der Rolle des Herrgotts so gut ein „Spielhonorar“ gezahlt wurde wie jedem andern. In einer Zahlungsliste, und zwar nach der Reformation (aus dem Jahre 1565), findet sich der wunderliche Vermerk: „An ‚Gott‘ gezahlt 12 Pence.“ — Ebenso wurde der heilige Geist persönlich dargestellt, als Mensch oder in Gestalt einer Taube, und ein Kassenvermerk wie: „Für 2½ Ellen Steifleinen zum Rock des Heiligen Geistes 2 Shilling 1 Penny“ findet sich neben vielen ähnlichen in den Akten der alten Zünfte von Chester. — Der Teufel spielte gleichfalls eine wichtige Rolle im altenglischen Theater, eine größere als im französischen. Er war die komische Person, eine Art von schreckhaftem

Harlekin, an welchem die mittelalterliche Teufelsfurcht sich durch öffentlichen Theaterspott schadlos hielt für das heimliche Gruseln.

Wenn man bedenkt, dass das alte Theater allenthalben im Dienste der Kirche stand, auch nach seinem Übergang in Laienhände*), so kommt man bei der Lektüre dieser ureinfachen Stücke nie recht aus der Verwunderung über die rücksichtslose Weise heraus, in welcher die Darsteller mit Gott und allen Heiligen umsprangen. Nur der unerschütterte fromme Glauben, die gute Absicht, mit der das alles vorgetragen wurde, erklärt es, dass die Kirche so gut wie keinen Anstoß an den offenkundigsten Verlästerungen des Göttlichen genommen. Dass die Feigenblattszene zwischen Adam und Eva in natürlichster Nacktheit aufgeführt wurde, erscheint uns Modernen völlig unfassbar. Auch der Ton, in welchem z. B. in dem Mysterium „Die Sündflut“ Noas Frau sich über Gottes Gebot lustig macht, ist für den heutigen, und nun gar für den englischen Leser die offenbare Gotteslästerung. Noas Aufforderung, in die Arche zu treten, setzt sie hartnäckigen Widerstand entgegen: sie wolle erst ihren kleinen Schwatz mit den Weibern der Stadt haben! Selbst als Noa die Geduld verliert und ruft:

> Komm herein, Weib, in zwanzig Teufel Namen,
> Sonst — bleibst du draußen!

rührt sie sich nicht vom Fleck, und die Söhne Sem, Ham und Japhet müssen sie mit Gewalt auf ihren Armen in die Arche tragen. Ihr Willkommengruß an Noa lautet:

> Und für dein Conto nimm du dies!

Die szenarische Anweisung lautet dazu lakonisch: „*Et dat alapam*“, — „und gibt ihm eine Ohrfeige.“

Noch ärgere Dinge finden sich z. B. in dem Coventry-Play: „Josephs Eifersucht“, wo es aller Anstrengung des Himmels bedarf, um Josephs Schimpfreden gegen Mariä scheinbare Treulosigkeit ein Ende zu setzen. Manches darin ist von widriger Rohheit und überschreitet weit die Grenzen dessen, was man mittelalterliche Naivetät zu nennen pflegt.

Im allgemeinen lässt sich für die alten Mirakelspiele anführen,

*) Die Chester-Plays wurden in der Pfingstwoche gespielt im Zusammenhang mit dem kirchlichen Feste.

dass sie eine der wesentlichsten Quellen waren, aus denen das niedere Volk seine Kenntnis religiöser und biblischer Anschauungen und Vorgänge schöpfte. Die Festwoche um Pfingsten und andere dem christlichen Theaterspiel geweihte Zeiten boten den dramatisirten Religionsunterricht für die des Lesens der Bibel unfähige große Menge.

Übrigens reicht die Überlieferung der alten volkstümlichen Mirakelspiele bis in das 19. Jahrhundert. Collier erwähnt in seiner *History of English dramatic poetry*, dass eine Art von Mirakelspiel mit den Rollen des Herodes, Belzebub u. s. w. noch zu seiner Zeit in Gloucestershire um Weihnachten aufgeführt wurde, und ein andrer Theatergeschichtsforscher, Sandys, gibt sogar den Text eines Weihnachtsstückes, welches man in Cornwall bis in die neuste Zeit gespielt hat: „St. Georg und der Drache.“ *) — Ähnlich hat ja auch das Oberammergauer Passionsspiel die Überlieferung des mittelalterlichen deutschen Theaters treu bewahrt.

Als längere Probe für die Sprache der altenglischen Mysterien folge hier eine Stelle aus dem Stücke „Der Tod des Abel“ in den *Towneley Plays*) in einer metrischen, ziemlich treuen Übersetzung von Vatke:

Kain: Da lieg, und nimm den Rest dazu,
So ziemt's für Burschen sich wie du.
Abel: Rache, Rache, höre mich, o Gott!
Schuldlos schlug mich der Mörder tot.
Kain: Ja, lieg da, Verdammter, und klage deine Not.
Denkt Einer von euch, ich tat nicht recht,
Dann will ich's bessern, und nicht schlecht,
Dass alle Menschen können sehn,
Was mir dünket gerecht;
Viel schlimmer noch soll es ergehn.
Doch jetzt, da er zu Schlafe ist gebracht,
Hätt' ich mich gern in jenes Loch gemacht;
Ich fürchte, ich kann nicht Antwort geben,
Und fasst man mich, so geht's mir ans Leben.
Hier will ich liegen vierzig Tage!
Fluch ihm, der mich zu stören wage!
Deus: Kain! Kain!
Kain: Wer ist's, wer rufet mir?
Kannst du nicht sehen, ich bin hier.
Deus: Kain, wo ist dein Bruder Abel?
Kain: Was fragst du mich? Ich glaub' in der Höll!

*) Abgedruckt bei Marriott: „*English Miracle-Plays*“, Seite XXXV u. ff.

In der Hölle, glaub' ich, er ist,
Sieh zu, wer dort ist zu dieser Frist.
Er müsste denn schlafen eben,
Wann hatt' ich zu hüten sein Leben?

Deus: Kain, du warst in Wahnes Grimme,
Und deines Bruders Blutes Stimme,
Den du erschlugst mit argen Sinnen,
Schreit Rache bis zu des Himmels Zinnen.
Und weil du getötet den Bruder dein,
Sollst von mir du verfluchet sein!

Kain: Für dich behalte deinen Fluch,
Ich habe ohne das genug!
Da meine Sünde so furchtbar ist,
Dass nimmer du mir gnädig bist,
Und es um deine Gnade mir geschehn,
Sollst du mich nimmer wieder sehn.
Und wo mich Jemand finden mag;
Erschlag er mich denselben Tag;
Wo Einer meine Spur mag gewinnen,
Sei es nun draußen oder drinnen,
Der soll mich unverzagt begraben,
Wo die Geier krächzen und die Raben.
Denn kann ich von hier erst unbehelligt wandern,
Frag' ich den Kukuk nach allen Andern!

Deus: Nein, Kain, mein Wille das nicht erträgt,
Ich will, dass Keiner den andern erschlägt;
Denn wer da tötet, jung oder alt,
Der sei gestrafet siebenfalt.

Kain: Gemach, ich wusste, dass die Hölle
Wird meines Bleibens Stelle,
's ist kein Gewinn, um Gnade flehen,
Drum soll es lieber nicht geschehen. — — —

Das Interesse an den in ihrem Inhalt durch die Bibel unabänderlich fest bestimmten Mirakelspielen musste mit der Zeit erlahmen, zumal nachdem durch die Bibelübersetzungen und die Reformation die Erzählungen des Alten Testaments allgemein bekannt geworden. Eine geschickte Verwertung des durch ganz Europa gehenden Hanges zur Allegorie führte die Theaterdichter zu der unter dem Namen „Moralitäten" bekannten Gattung des englischen Dramas, in denen neben den biblischen Figuren allegorische Begriffe wie Tugend, Laster, Jugend, Welt, Fleischlichkeit, Habsucht, Gerechtigkeit, Tod, Seele u. s. w. handelnd und sprechend auftreten. Die „Moralitäten" entstanden im 15. Jahrhundert; ursprünglich wahrscheinlich nur eingelegte „Zwischenspiele" (daher ihr anderer

Name: *Interludes*, gleich den spanischen *Entremeses*), Einschiebsel in die reinbiblischen Stücke, verdrängte die Allegorie allmählich immer mehr die eigentliche Handlung. Die allegorischen Schemen übernahmen selbständig die dramatische Handlung, und da die Langweile solcher dramatisirten Allegorie sich alsbald ergab, so wurde das komische Element, der Teufel oder auch das Laster (*Vice*), stärker entwickelt. In den *Interludes* des 16. Jahrhunderts sehen wir die derbe Volkskomödie in schönster Blüte; sie schlagen die Brücke zu dem regelrechten Drama der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Hier einige Titel von „Moralitäten“. Aus dem Ende des 15. Jahrhunderts stammen: „Das Schloss der Beharrlichkeit“ mit den „Personen“: Welt, Belial, Fleisch, Menschengeschlecht, Torheit, Geiz. Geduld u. s. w. Aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts: „Natur“, — „Je länger du lebst, desto närrischer wirst du“, — „Gleich und gleich gesellt sich gern“, — „Die Hochzeit von Geist und Wissenschaft“, etc. Die Handlung in diesen „Moralitäten“ ist meist eine sehr belebte, auch die Zahl der auftretenden Figuren ist eine große; die allegorischen Personen benehmen sich durchaus wie Menschen, die Fabel ist eine menschliche, und man begreift sehr wohl, wie die Verfasser solcher *Interludes* leicht auf die Idee kommen oder Andere darauf bringen konnten, die entbehrliche Krücke der Allegorie ganz beiseite zu werfen und mit leibhaftigen Menschenkindern zu hantiren.

Als die beiden bedeutendsten Dichter von moralisirenden *Interludes* sind zu nennen John Skelton (vgl. S. 88) und John Heywood. Für die satirische Laune Skeltons bot das Moralitäten-Theater eine sehr geeignete Stätte. Sein bekanntestes *Interlude* ist das „*Magnificence*“ (Prachtliebe) betitelte, kurz vor 1523 entstanden. Es schildert den Lebenslauf der hoffärtigen Prachtliebe, die durch Gefängnis, Not und Reue schließlich zu einem gottgefälligen Lebensabschluss gelangt.

Unter Heinrich VIII. wurden die allegorischen Moralitäten zu politischen Tendenzstücken umgewandelt, ähnlich wie es ihnen in Frankreich bei ihrer Umgestaltung in die „*Soties*“ erging. Der König bediente sich der Dramendichter, um seine politischen Zwecke zu unterstützen, namentlich durch derbe Verspottung seiner Widersacher. Vor seiner Bekehrung zum Luthertum sah er es mit Ver-

gnügen an, dass z. B. Luther auf offener Bühne verhöhnt wurde. Sein Leibdichter in dieser Richtung war John Heywood (geboren zu Anfang des 16. Jahrhunderts, gestorben 1565). Er hat durch seine unerschöpfliche Spaßmacherkunst sich bei den mordlustigen Monarchen Heinrich VIII. und Maria in gleicher Gunst zu erhalten verstanden; erzählt man doch, dass selbst die eisernen Züge der „blutigen Maria“ sich zu einer Art von Lächeln bei Heywoods lustigen Versen verzogen. Auch der sittenstrenge Thomas Morus litt gern diesen frohen Bühnendichter um sich. Heywoods *Interludes* sind das Witzigste, was das altenglische volkstümliche Theater hervorgebracht. Mit einem Fuß stehen sie schon im modernen Drama; seine berühmte Farce: „*The four P.'s*“ (die vier *P.'s*), handelnd von: *The Pardoner* (Ablasskrämer), *The Poticary* (Apotheker), *The Palmer* (der Pilger), *The Pedlar* (der Hausirer) ist ein noch heute ganz lesenswerter Schwank, etwa in der flotten Art unseres Hans Sachs geschrieben. Die drei ersten *P.'s* haben drum gewettet, wer die größte Unwahrheit erzählen könne; der Hausirer als Richter erkennt dem Pilger den Preis zu für die kurze Behauptung: „er habe noch nie ein Weib ungeduldig werden sehen!“

Heywood hantirte meist mit wenigen Personen, ungleich den meisten andern Moralitätendichtern, welche ein Heer von allegorischen Schattenwesen auf die Bühne brachten. Dadurch verdichtete er das Interesse an der Handlung und vertiefte die Charakterzeichnung. Er ist geradezu als der Erfinder dieser scharfzugespitzten Komödien zu betrachten, die uns aus der ins Breite gehenden Mirakelspiel-Zeit in die neue Ära des englischen Dramas hinüberleiten.

Ihm gegenüber, in jeder Beziehung sein Gegenpart, stand der fromme Bischof Bale. Heywood war der Verfechter des Katholizismus, dem man selbst solche offenbaren Verhöhnungen kirchlichen Glaubens hingehen ließ, wie er sie in seinem frühesten *Interlude* (vor 1521 entstanden): „Ein lustig Spiel zwischen dem Ablasskrämer und dem Klosterbruder, dem Pfarrer und dem Gevatter Pratt“ gegen die Reliquien verübte. Da kommen u. a. vor: „der Hüftknochen eines heiligen Juden“ als Heilmittel gegen ansteckende Krankheiten, „der große Zeh der heiligen Dreieinigkeit“ gegen Zahnschmerz, Krebs und ähnliche Leiden, u. s. w. — Bischof Bale eiferte in seinen frostigen „Moralitäten“ gegen den Katholizismus und für das

Luthertum; namentlich enthält seine „Komödie“ genannt „Versuchung Christi“ die heftigsten Angriffe gegen das Papsttum.

Über beide Dichter hinaus ging Thomas Preston. Seine „Traurige Komödie“: „Das Leben des Cambyses, Königs von Persien“ (um 1561) bietet das eigentümliche Beispiel eines historischen Stoffes, um den sich allegorische Arabesken schlingen. Aber die allegorischen Gestalten sind bei Preston nur noch dazu da, für den nötigen Humor nach der Tragik des historischen Stoffes zu sorgen, ähnlich wie ja auch bei Shakspeare nach den erschütternden Szenen der großen Tragödie die Clowns ihre Späße machen, zum Ergötzen der vorher ängstlich beklommenen Zuschauer.

Die volkstümliche Bühne der *Interludes* wurde übrigens durch das regelmäßige Drama des 16. und des Anfangs des 17. Jahrhunderts keineswegs ganz verdrängt. Ebenso wie heute in Deutschland, trotz der klassischen Periode unseres Dramas, hart neben Lessings, Schillers und Goethes Tragödien die kindischsten und abgeschmacktesten Possen aufgeführt und von den Zuschauern unserer klassischen Bühnen wohlgefällig aufgenommen werden, so blühte das, inhaltlich freilich immer witzloser werdende, *Interlude*-Theater munter weiter neben den Vorgängern Shakspeares, neben Green und Marlowe, ja neben Shakspeare selber. Noch im Jahre 1601, also um die Zeit, als längst „Romeo und Julia“ geschrieben, wurde vor der Königin Elisabeth eine Moralität: „Der Wettstreit zwischen Freigebigkeit und Verschwendung“ aufgeführt. — Aber allmählich fanden sich für diese Gattung keine Dichter mehr: der Erfolg des Kunstdramas im modernen Sinne beim großen Publikum machte dem christlich-allegorischen Volksdrama ein Ende.

Viertes Kapitel.

Die Anfänge des Kunstdramas und die Vorläufer Shakspeares.*)

Udall. — Still. — Sackville und Norton. — Gascoigne. Lilly. — Greene. — Marlowe. — Nash. — Peele. — Kyd. — Lodge. — Daniel.

An der Schwelle des englischen Kunstdramas steht eine Komödie von possenhafter Ausgelassenheit: *Ralph Roister Doister*, geschrieben zwischen 1534 und 1541, zuerst gedruckt 1566. Sie hat einen, damals hochberühmten, Schulmann zum Verfasser: Nicolas **Udall** (1506—1566), Leiter der Schule zu Eton. Während sonst zu seiner Zeit, wie auch noch lange nachher, die Zöglinge der Lateinschulen vor den Weihnachtsferien eine lateinische Komödie des Terenz oder des Platus öffentlich aufführten**), gebührt Udall das Verdienst, zuerst ein englisches Stück für das Theater dieser jungen Gentlemen geschrieben zu haben. *Ralph Roister Doister* unterscheidet sich durchaus von den zeitgenössischen Volksstücken, den „Moralitäten" wie den „Zwischenspielen". Ausgegangen von der lateinischen Komödie, ist dies der erste Versuch eines Charakterlustspiels, in roher Form zwar, aber doch stellenweise mit glücklichem Griff in das wahrhaft Komische.

---

*) Vgl. Kleins Geschichte des englischen Dramas (2 Bände.) — Dodsley: *Old plays*, darin *Ralph Roister Doister, Gammer Gurton's Needle* und *Gorboduc.* — Altenglisches Theater, von Robert Prölss. — Tiecks „Vorschule Shakspeares." — Greene's *Dramatic Works* herausgegeben von Dyce. — W. Bernhardi: Greenes Leben und Schriften. — Fr. Bodenstedt: Shakspeares Zeitgenossen und ihre Werke. — Mézières: *Prédécesseurs et contemporains de Shakspeare.* — Vieles Wertvolle auch in Arber's *English Reprints*, Neudrucken seltener alter Werke. — Ferner: Lillys *Dramatic Works* herausgegeben von Fairholt. — Kritische Gesamtausgabe von *Marlowe's Works* durch Dyce. — Übersetzungen des Marloweschen Faust durch Wilhelm Müller (1818). Notter (1837), Adolf Böttger (1857), Friedrich Bodenstedt (1860). Alfred v. d. Velde (1870), — die letzten beiden die besten. — Tieck: „Altenglisches Theater". — E. v. Bülow: Altenglische Schaubühne. — W. P. Nimmo: *The Works of the British dramatists* (vorzügliche Textausgabe).

**) Das sogenannte *Westminster Play*, die Aufführung einer Komödie des Terenz durch Studenten, hat sich bis auf den heutigen Tag in London erhalten.

Der Inhalt ist kurz dieser. Ein vollendeter Geck Namens Ralph Roister Doister (zu deutsch etwa „Prahlhans Schmalhans“) bewirbt sich in tölpelhafter Manir um die Hand der Dame Constanze, welche längst mit einem Andern versprochen ist. Ralphs Factotum, Merrygreek, ein Ausbund schmarotzerhafter Taugenichtsnatur, übernimmt die Aufgabe, Constanze für seinen Auftraggeber günstig zu stimmen, tut aber absichtlich sein Bestes, um Ralph bei der Dame unmöglich zu machen. Ralph Roister Doister erhält demzufolge nicht die Hand seiner Angebeteten, wohl aber unterschiedliche Prügel und muss froh sein, dass der von einer Reise zurückkehrende Bräutigam Constanzes ihm nicht noch ernstlicher zu Leibe geht. Ist Ralph, natürlich nur in einigen Zügen, eine Art von Vorläufer Falstaffs, so steht die Figur des Merrygreek mit ihrer unergründlichen Schadenfreude und ihrer dummdreisten Nichtswürdigkeit, welcher ein gewisser Humor nicht abgeht, als eine ganz einzige Schöpfung da.

In seinem Auftrittsmonolog gibt Merrygreek eine Schilderung seines Schmarotzertalents und der windigen Ruhmredigkeit seines falstaffischen Gönners Ralph Roister Doister:

Der Lust'ge lebt so lang — so geht die Sag' —
Wie der Sorgenmann, und länger einen Tag:
Der Grashopf aber, wenn er im Sommer pfeift,
Kommt Winters um, weil ihn der Hunger kneift.
Drum tut ein ander Wort die Leute lehren,
Dass sie zugleich lustig und weise wären.
Die Lehre muss' ich befolgen, sonst dauert's nicht lange:
Mir wird um mich, Matthias Merrygreek, bange.

Denn wisst: ich rede noch so klug und weise:
Es könnte mich fragen wer, wo ich denn speise?
Bald bittet mich Ludewig Lottermann zu sich ins Haus;
Bald gibt uns Walter Wüstebold einen Schmaus;
Bald lad' ich mich selber bei Hans Hoddydoddy zu Gast;
Doch heute bei Ralph Roister Doister, wenn's ihm passt;
Denn der ist vor allen für Tisch und für Geld :
Mein Hauptbanquier, mein Anker, der mich hält!

Doch seid über Ralph Roister Doister jetzt belehrt,
Dass ihr ihn schätzen könnt nach seinem Wert.
Sucht rings umher in diesen zwanzig Plätzen:
Kein bessrer Stamm, einen Kerl darauf zu setzen!
Er protzt und prahlt den lieben langen Tag,
Was im Pauken und Fechten Großes er vermag;

Doch stellt man Roister Doister auf die Probe:
Ich wette, dass er der Königin Frieden lobe.
Glaub' ihm auf's Wort, du bist sein liebes Kind;
Denn wer ihn preist und rühmt, sein Herz gewinnt. — —
(Deutsch von G. Schwetschke.)

Von gröberen Derbheiten hält das Stück gemäß seiner Bestimmung als Schülerkomödie sich frei. Übrigens verrät die Pointe: der Brief im III. Akt, welcher je nach der Interpunktion für den Empfänger (hier Dame Constanze) einen beleidigenden oder schmeichelhaften Inhalt zeigt, so recht den frostigen Schulmeisterwitz des mehr gelehrten als genialen Verfassers.

Auch die zweite englische Komödie hatte einen ebenso gelehrten wie hochangesehenen Verfasser: den Bischof John **Still** (1543—1608). Seine von lustigster Laune übersprudelnde Posse *Gammer Gurton's Needle* (Gevatterin Gurtons Nadel) wurde zuerst von den Studenten in *Christ's College* zu Cambridge im Jahre 1566 aufgeführt, und zwar im Beisein der Königin Elisabeth. Dass ein Stück mit so derbkomischem Inhalt vor der jungfräulichen Königin unbeanstandet aufgeführt werden konnte, spricht deutlicher für die naiven Anschauungen jener Zeit, als lange Abhandlungen. Die Nadel nämlich, um welche sich die Posse dreht, ist der Frau Gurton auf unbegreifliche Weise verloren gegangen; darob großes Wehklagen der früheren Besitzerin, atemloses Suchen, ungerechtes Verdächtigen unschuldiger Nachbarsleute, ein unbeschreibliches Durcheinander — alles um die spurlos verschwundene Nadel! Da bringt ein zur rechten Zeit einem gewissen Körperteil des Dieners der Gevatterin Gurton versetzter Hieb die unglückselige Nadel zum Vorschein: sie war beim Flicken eines unaussprechlichen Kleidungsstückes dieses Dieners darin stecken geblieben. Allgemeine Heiterkeit, namentlich seitens der entzückten Wiederbesitzerin der Nadel, schließt diese seltsame Komödie, deren Reiz gerade in dem Gegensatz der geringfügigen Veranlassung zu dem immer unentwirrbarer werdenden Knäuel von Verzweiflung und Verdächtigung liegt. — Bemerkenswert ist ein flottes Trinklied aus dem II. Akt, dessen Verfasserschaft aber nicht John Still, sondern Skelton zugeschrieben wird.

Die älteste regelrechte englische Tragödie ist der im Jahre 1561 vor der Königin Elisabeth aufgeführte *Gorboduc* auch unter dem Titel „Ferrex und Porrex“ bekannt, von zwei Verfassern: Thomas **Sackville** (1536—1608) und Thomas **Norton** 1536—

1583), zwei juristischen Studenten des „*Inner Temple*“ zu London. Sie war, wie die beiden ersten Komödien, zu einer Studentenaufführung um Weihnachten bestimmt. Den Stoff zu ihrer Tragödie entlehnten die beiden jungen Dichter der „Chronik“ Geoffreys von Monmouth. Ein sagenhafter Britenkönig Gorboduc hat zwei Söhne, Ferrex und Porrex, von denen der jüngere den älteren ermordet. Die Mutter rächt den Tod ihres einen Sohnes durch die Ermordung des andern. Das Volk empört sich gegen das blutige Königshaus und schlägt König und Königin tot, worauf ein Bürgerkrieg ausbricht, mit dem das Stück abschließt.

Rein äußerlich betrachtet weist „Gorboduc“ eine gewisse Ähnlichkeit mit dem nachmaligen Shakspeare-Drama auf: den Chorus zu Anfange und zu Ende der einzelnen Akte; die Zahl der Akte selbst: fünf; das Versmaß: der fünffüßige reimlose Jambus, — aber mit diesen Äußerlichkeiten hat auch die Ähnlichkeit ein Ende. Das Stück ist ohne jedes dramatische Interesse; die Charakterzeichnung ist kaum versucht; ein hohles Pathos bei allerdings regelrechter, gebildeter Sprache macht die Lektüre zu einer schweren Geduldprobe. Immerhin wird es in der Geschichte des englischen Theaters dadurch seine Stelle behaupten, dass es das erste Drama mit dem jambischen reimlosen Pentameter war.

Den größeren Anteil an dieser ersten Tragödie hatte Thomas Sackville (gestorben als Graf Dorset), der auf andern Gebieten sich als ein ganz anerkennenswerter Dichter gezeigt hat. Die Schrift Boccaccios: *De casibus illustrium virorum* (welcher auch Chaucer einiges entnommen) gab ihm die Anregung zu seinem moralisirenden Gedicht *The Mirror for Magistrates* (Der Spiegel für Würdenträger). Über dessen Einleitung ist er nicht hinausgekommen, da ihn die Politik bald völlig in Anspruch nahm; das Gedicht wurde später von Anderen fortgeführt. — Sackville, der Begründer des ernsten englischen Dramas, hat noch die Blütezeit Shakspeares erlebt!

Auch die Prosa wurde schon sehr früh in das englische Drama eingeführt: als das älteste in Prosa geschriebene englische Theaterstück gilt die Komödie *The Supposes* (die Untergeschobenen) von George **Gascoigne** (1538—1578), nach einem Lustspiel Ariostos (*I Suppositi*) frei bearbeitet, — zuerst 1566 in Gray's Inn zu London aufgeführt. Es ist eine sehr freie, man kann sagen zierliche Übersetzung der Ariostischen Komödie, ohne ein anderes Verdienst als

die Kühnheit, in Prosa verfasst zu sein, während bis dahin der Vers, meist sogar der gereimte, als unentbehrlich für das englische Drama gegolten hatte.

Einen höheren Aufschwung nahm das Bühnenwesen durch die amtliche Anerkennung bevorzugter Schauspieler und durch ein ihnen verliehenes Schutz-Patent. Dem Grafen Leicester gebürt der Ruhm, den Grundstein gelegt zu haben für die so überraschend schnell emporgewachsene Herrlichkeit des englischen Dramas des 16. und 17. Jahrhunderts: durch das königliche Patent, welches er einer Schauspielertruppe auswirkte, die unter James Burbadge stand. Der Sohn dieses ältesten patentirten Schauspieldirektors, Richard Burbadge, war der aus Shakspeares Leben bekannte Schauspieler. Das denkwürdige Patent trägt das Datum des 7. Mai 1574*) und enthält die Erlaubnis für Burbadges Truppe, in London wie in allen übrigen Städten Englands ihre Aufführungen zu veranstalten. Auf Grund dessen hat sie nachweislich auch in Stratford am Avon, Shakspeares Vaterstadt, gespielt (1574). Die Missgunst der theaterfeindlichen städtischen Behörden von London zwang Burbadge, trotz dem königlichen Patent, sein Theater außerhalb des Londoner Weichbildes zu errichten, auf dem Grund und Boden eines ehemaligen „Schwarzbrüder"-Klosters: so entstand das berühmte Blackfriars-Theater (1576). Das Globe-Theater, Shakspeares Hauptquartier, wurde erst 1599 gebaut.

Bezüglich der äußeren Einrichtungen dieser ersten Theater und der Technik ihrer Aufführungen verweise ich auf die Sonderwerke: Ulricis „Shakspeares dramatische Kunst", Colliers *Annals of the Stage* und *History of English dramatic poetry*, sowie auf Baudissins „Ben Jonson und seine Schule".

Die bekanntesten Namen von Shakspeares dramatischen Zeitgenossen und Vorläufern, welche entweder auf den genannten Theatern oder am Hofe ihre Stücke zur Aufführung brachten, sind zuvörderst Lilly, Greene und Marlowe.

John **Lilly** (1553—1606) verdankt seine Berühmtheit keiner dramatischen Leistung, sondern seinem Buche: „Euphues, oder die Anatomie des Witzes" (1580), einer Reisebeschreibung, deren inhaltliches Interesse nicht groß und deren stilistische Eigenschaften

---

*) Wörtlich abgedruckt in Colliers *Annals of the Stage*, Band I.

den Namen Euphues durch das davon abgeleitete Wort „Euphuismus“ mehr berüchtigt als berühmt gemacht haben. Es handelt sich nämlich um eine wahre Gliederverrenkung zu Gunsten eines gequälten, witzig sein sollenden Geistreichelns, dessen aufgedunsene, abgeschmackte Unnatur in den damaligen Hofkreisen auf willige Leser traf. Lilly war für England der Vertreter des zu Ende des 16. Jahrhunderts ganz Europa, besonders alle Höfe, heimsuchenden Geistes der Künstelei, der von Frankreich (durch Ronsards Schule) ausgehend, in Spanien sich als „Gongorismus“, in England als „Euphuismus“, in Deutschland etwas später als „Lohensteinscher Schwulst“ so unangenehm und poesiewidrig wie nur möglich geberdete.

Dichterisch bedeutender erwies sich Lilly durch seine Komödien, deren er acht hinterlassen hat. Die anmutigste derselben ist wohl „Alexander und Kampaspe“. Eine vorzügliche Übersetzung einzelner Lilly'scher Stücke bietet Friedrich Bodenstedt im III. Bande von „Shakspeares Zeitgenossen und ihre Werke“ (Berlin, 1860). — Lilly ist als Hauptvertreter des vorshakspeareschen Dramas anzusehen.

Von Robert **Greene** (geb. 1560) wissen wir aus zahlreichen übereinstimmenden Zeugnissen von Zeitgenossen, dass er ein höchst lockeres Leben geführt und gleich Marlowe sehr jung gestorben. Sein bestes Stück: *Friar Bacon and Friar Bungay* zeichnet sich durch seine spannende Handlung und durch die zierliche Anmut seiner Sprache aus: eine guterfundene Liebesgeschichte wird mit einer lobenswerten Zartheit der Auffassung wie des Dialogs dargestellt.

Der bedeutendste dramatische Zeitgenosse Shakspeares, der Einzige, dessen Name noch heute außerhalb der Fachkreise genannt wird, ist **Christopher Marlowe** (1563—1593), uns Deutschen ganz besonders wert als der Erste, welcher die deutsche Faustsage dramatisch bearbeitet hat. Für die englische Bühne wurde er bedeutsam dadurch, dass er den Blankvers, eben jenen reimlosen jambischen Fünffüßler, der bis dahin nur in Schul- oder Hofdramen vereinzelt zur Anwendung gekommen, mit ausgesprochener Absicht zum Versmaß der offenen Volksbühne machte.

Marlowe hat, wie Greene, ein unstetes, unglückliches Leben geführt; ein jäher Tod, infolge eines Duells, war der Abschluss einer Laufbahn, die bei längerem Leben als dem dreißigjährigen Mar-

lowes wohl noch reifere Früchte hervorgebracht haben würde, als die wir jetzt besitzen. Außer seinen Dramen sind auch manche hübsche lyrische Gedichte ihm gelungen, von denen *The passionate shepherd to his mistress* (Der liebende Schäfer an seine Geliebte) noch heute in England vielfach zitirt wird, meist ohne dass man den wahren Verfasser kennt:

Come live with me, and be my love.
And we will all the pleasures prove,
That hills and valleys, dale and field,
And all the craggy mountains yield.

There will we sit upon the rocks,
And see the shepherds feed their flocks
By shallow rivers, to whose falls
Melodious birds sing madrigals.

There I will make thee beds of roses,
With a thousand fragrant posies;
A cap of flowers, and a kirtle,
Embroidered all with leaves of myrtle.

The shepherd swains shall dance and sing
For thy delight, each May morning.
If these delights thy mind may move,
Then live with me and be my love.

Mit 23 Jahren (1586) schrieb Marlowe sein erstes Drama: „Tamerlan der Große“, in Blankversen, ein Stück von vielversprechender Kraft, aber geschmacklos in zahlreichen Einzelheiten. Von seinen andern Dramen sei noch erwähnt: „Der Jude von Malta“ wegen der Beziehungen zu Shakspeares „Kaufmann von Venedig“. Will man sich den ungeheuren Abstand zwischen Shakspeare und seinem genialsten Vorgänger recht klar vor Augen führen, so lese man „Den Juden von Malta“ (deutsch von Bodenstedt): bei Marlowe eine wüste Häufung von Greuelszenen aller Art, kaum eine Spur von Charakterschilderung und wahrem dramatischen Leben; dagegen bei Shakspeare, — nun, die Leser kennen alle den „Kaufmann von Venedig“. Dass Shakspeare manche Anregung durch Marlowes Stück empfing, ist sehr wahrscheinlich; aber der rohe Schlackenstoff ward unter seinen Händen zu lauterem Golde.

Das wertvollste Stück Marlowes ist: *The tragical history of Doctor Faustus*, um 1588 oder 1589 entstanden. Es ist zweifellos, dass der Dichter auf die Faust-Sage hingewiesen wurde durch das erste deutsche Faustbuch, welches der Buchdrucker Johann Spieß 1587 in Frankfurt am Main herausgegeben. Ob Marlowe das deutsche Original gekannt, ob er eine englische Übersetzung benutzt, oder ob er, was nicht unmöglich erscheint, durch englische Schauspieler, welche damals in Deutschland Vorstellungen gaben, auf den dramatischen Stoff hingelenkt worden ist, lässt sich heute

nicht mehr feststellen: genug, dass der *Doctor Faustus* Marlowes sich eng an die älteste litterarische Urkunde der Faustsage anschließt. Von der Gretchen-Episode, Goethes eigenster Schöpfung, weist Marlowes Faust natürlich nichts auf. Den Inhalt bildet nach einem Monolog im Studirzimmer der Bund mit Mephistopheles, Fausts glänzende Laufbahn als Zauberer, die ihn, wie bei Goethe, an den Hof des Kaisers führt, und sein schreckliches Ende unter den Krallen der Teufel.

Marlowes Faust ist eine großartig geplante Tragödie, aber der Dichter kommt über einzelne geniale Anläufe bei der Ausführung nicht hinaus. Die ängstliche Anlehnung an das rohe deutsche Volksbuch, noch mehr die zu große Rücksicht auf den Ungeschmack seiner Zuhörer verführten Marlowe zu vielen niedrig-possenhaften Szenen, überhaupt zu einer oberflächlichen Ausgestaltung des eigentlichen Kerns der Faustsage. Dass dieser ihm nicht gänzlich entgangen, beweisen verschiedene Stellen des *Doctor Faustus*, aber Marlowe schrieb eben ein Theaterstück für ein nach Handlung, derben Scherzen und Bühnenüberraschungen heißhungriges Publikum. Solche rohe Späßchen, wie das Verwandeln eines Pferdes in ein Bündel Stroh oder das Verschlingen eines ganzen Fuders Heu durch Faust, haben vielleicht am meisten zu dem Erfolge des Stückes beigetragen: Marlowe entnahm sie wörtlich dem deutschen Faustbuche.

Die erste Szene: „Faust im Studirzimmer“ legt den Vergleich mit dem Goetheschen Eingang des Stückes nahe. Hier einige Stellen aus dieser auch bei Marlowe interessanten Szene:

Faust:

Bestimm dich, Faust, nun für ein Fach, beginne
Mit Ernst das Studium, das du erwählt.
Da Theolog du bist, bleib es zum Schein;
Doch streb dem Endziel aller Weisheit nach
Und leb und stirb im Aristoteles.
Du, edle Logik, hast mir's angetan!
Bene discurrere est finis logices.
Ist Redekunst der Logik letztes Ziel?
Vollführt kein größ'res Wunder diese Kunst?
So lies nicht weiter; das erreichtest du!
Ein Höh'res ziemet sich für Faustus' Geist.
Weg, Oecumenius! — Komm du, Galen!
Arzt werde, Faust, und häufe Gold auf Gold,

Mach dich durch eine Wunderkur unsterblich!
Summum bonum medicinae sanitas,
Gesundheit ist der Heilkunst letztes Ziel?
Wie, Faust, das hättest du nicht längst erreicht?
Gleich Monumenten prangen die Rezepte ja,
Durch die du ganzer Städte Retter wardst,
Und mancher Aufgegeb'ne noch genas!
Und doch bist du bloß Faust noch, bloß ein Mensch!
Könnt'st du den Menschen zur Unsterblichkeit
Verhelfen, Tote lassen auferstehn,
Dann wär' die Kunst wohl deines Rühmens wert.
Fort mit der Heilkunst!

Nicht besser ergeht es der Jurisprudenz und Theologie, bis Faustus seine Zuflucht nimmt zu der fünften Fakultät, der Magie:

Ihr Zauberbücher, schließt den Himmel auf!
Ihr Linien, Zirkel, Zeichen und Figuren,
Ihr seid's, die Faust am meisten sich ersehnt!
O, welche Welt des Nutzens und der Lust,
Der Macht und Ehre und Allwissenheit
Erschließt sich da dem lernbegier'gen Kopf!
Was sich von einem Pol zum andern regt,
Soll alles mir gehorchen! — Kaisern, Königen
Gehorcht man nur in ihres Reichs Bezirk;
Doch dessen Macht, der diese Dinge kennt,
Sie reicht so weit hin, wie des Menschen Geist,
Ein Halbgott ist der Jünger der Magie,
Drum will zur Gottheit ich empor durch sie!
(Wagner tritt auf.)
(Deutsch von A. v. d. Velde.)

Eine andere Probe gebe ich aus dem letzten Monolog Fausts, der sich stellenweise zu einer gewissen Erhabenheit aufschwingt:

(Es schlägt elf.)

Faust:

O Faust,
Jetzt nur ein Stündlein hast du noch zu leben,
Um dann verdammt zu sein auf immerdar.
Steht still, ihr ewig rollenden Himmelssphären
Und hemmt die Zeit, dass Mitternacht nie komme.
Erwache, schönes Auge der Natur
Zu ewigem Tag! Dehn' aus zum Jahr' die Stunde,
Zum Mond', zur Woche, sei's auch nur zum Tage,
Dass ich bereu' und meine Seele rette!
O lente, lente currite, noctis equi!
Die Sterne kreisen fort, nichts hemmt die Zeit
In ihrem Lauf, gleich wird die Glocke schlagen,

Der Teufel nahn, und mit ihm die Verdammnis.
Ich will zum Himmel auf, — wer reißt mich nieder?
Sieh, wie am Firmament das Blut des Heilands
So reichlich strömt: — ein Tropfen kann mich retten.
O Heiland, höre mich, zerreiße nicht
Mein Herz, um deines heiligen Namens willen!
Ich ruf ihn an — o hilf mir, Lucifer!
Wo ist er nun? fort, fort! es ist vorbei.
Sieh, eine drohende Hand und zornige Braue!
O Berge, Hügel, kommt, stürzt auf mich nieder,
Mich vor des Himmels schwerem Zorn zu schützen. — —

(Die Uhr schlägt halb zwölf.)

Die halbe Stund' ist hin; bald ist's vorbei.
O wenn ich dulden muss für meine Sünde,
So setz' ein Ziel doch dieser ewigen Pein!
Lass in der Hölle tausend Jahr mich leben,
Ja hunderttausend, um mich dann zu retten.
Ach, den Verdammten ist kein Ziel gesteckt! — —
Glücklich sind alle Tiere; wenn sie sterben,
Verflüchtigt sich die Seele in den Urstoff,
Doch meine lebt zu ewiger Höllenqual!
Verflucht die Eltern, welche mich erzeugten!
Nein, Fluch dir selber, Faust, Fluch Lucifern,
Der um des Himmels Freuden dich betrogen!

(Deutsch von Fr. Bodenstedt.)

Der Chorus beschließt das Stück mit der Moral:

Faust ist dahin. Seht seinen Höllenfall.
Sein traurig Schicksal mag den Weisen warnen,
Die Hände nach verbotner Frucht zu strecken.
Zum Abgrund lockt's den Vorwitz, der begehrt
Das zu erforschen, was uns Gott verwehrt.

Die Geschichte des englischen Dramas vor und neben Shakspeare nennt noch manchen Namen, der auch für die Sonderforschung, vornehmlich für die Quellenkunde der Shakspeare-Dramen, von Wert sein mag; aber einen poetischen Genuss gewährt die Lektüre der zahlreichen Dramen aus jener Zeit heute nicht mehr. Ich führe die Namen Nash, — Peele, — Kyd an, letzteren als Verfasser der „Spanischen Tragödie", eines Stückes im Stil des Marloweschen „Juden von Malta", eines Hexenkessels voll Mord und Selbstmord in den schauderhaftesten Formen, in einer über alles Maß schwülstigen Sprache; — ferner Lodge und Daniel; aber nur um für das nächste Kapitel vorbereitend zu bemerken, dass Shakspeare trotz seiner unvergleichlichen Größe nicht so ganz verein-

samt und ganz unvermittelt in seiner Zeit dasteht, wie man das gewöhnlich annimmt. Eine lange Entwickelung des dramatischen Lebens war vorhergegangen, als Shakspeare auftrat. Sich alles zunutze machend, was seine Vorläufer und Zeitgenossen an dramatischen Anregungen boten, fasste er das gesamte damalige Können in seiner Person zusammen, um es auf eine Stufe zu erheben, deren Höhe die Mitwelt wegen der zeitlichen Nähe gar nicht ahnte, und die uns erst durch ein vergleichendes Studium der Vorshakspeareaner und Shakspeares selber erkennbar wird. Mit seinen Vorgängern hat Shakespeare nicht viel mehr als gewisse äußere Formen gemein und — gewisse Fehler, die hauptsächlich in den zeitlichen Bedingungen des englischen Theaters wurzeln. Der Euphuismus Lillys; der Schwulst und die Abgestumpftheit gegen die Häufung von Greuelszenen bei Kyd; die auf die Gallerie rechnende niedrige Komik Greenes, — sie haben Shakspeare mehr, als seinen Bewunderern lieb ist, beeinflusst. Aber von seiner dramatischen Kunst, seiner großgearteten Weltanschauung, seiner unerreichten Seelenkunde, — vor allem von seiner herrlichen Sprache haben alle jene Namen, Marlowe nicht ausgenommen, nichts aufzuweisen. Shakspeares Tugenden sind sein eigen, Shakspeares Gebrechen gehören seinem Zeitalter.

Fünftes Kapitel.

William Shakspeare.*)

(1564—1616.)

Es mag sehr „subjektiv“ klingen — und in Deutschland fordert man vom Litterarhistoriker die sogenannte „Objektivität“ —, aber der knappste Ausdruck für das, was mir die unaufhörliche Lektüre Shakspeares eingeflößt, lautet: kein anderer Dichter erzeugt so sehr

*) Eine auch nur annähernd erschöpfende Shakspeare-Bibliographie im Rahmen dieses Buches zu versuchen, wäre Tollheit. Mehrere dicke Bände wie dieser würden zu einer solchen nicht hinreichen. Der Katalog in der Bibliothek des *British Museum*, welcher von Shakspeare handelt, umfasst mehrere Riesenfoliobände.

Unentbehrlich ist vor allem die von Albert Cohn (Berlin) seit Jahren

das Gefühl der sittlichen Erhebung, der Reinigung vom Kleinlichen des flüchtigen Tageslebens, des Besserwerdens. In diesem Sinne und ohne jede flache Absicht waltet die höchste Kunst ihres einzigen Amtes, welches sie neben dem des Schönseins hat: dass sie den Menschen sittlich über sich selbst hinaus steigere, ihn mit der Demut seiner eigenen Winzigkeit und doch mit dem Stolze durchdringe, von derselben Gattung zu sein mit dem unbegreiflichen Künstler. In so hohem Maße wie bei Shakspeare empfindet man bei keinem Dichter dieses Gefühl: ja selbst nicht am Busen der Natur, nicht im Waldesrauschen und nicht beim Ozeanbrausen wird eine gleich weihevolle Simmung verspürt, als wenn man erschüttert das Buch sinken lässt nach dem Genusse solcher Wunderwerke wie „Othello", „Romeo und Julia", „König Lear", „Corolian", „Julius Cäsar", „Macbeth", „Hamlet", „Der Sturm". — Solche Stimmung nennen manche Menschen „Shakspearomanie" und meinen damit etwas ganz besonders Niederträchtiges gesagt zu haben; die Shakspearomanen in dem oben umschriebenen Sinne tauschen nicht mit ihren Spöttern.

Gegen viele Kunstregeln hat Shakspeare gesündigt. Um das herauszufinden, bedurfte es nur eines mäßigen Theaterregisseurgehirns; zugegeben. Die Fehler seines Stils, die Nachlässigkeiten seiner Charakterschilderung, die Naivetäten seiner Bühnenkunst kennt heute fast jeder Schulknabe. Es gibt viele andere dichterische Meisterwerke, die in allen Einzelheiten weit über Shakspeares Dramen stehen. Aber dennoch ist Shakspeares Ruhm der am weitesten

---

herausgegebene „Shakspeare-Bibliographie", Sonderabdruck aus dem „Jahrbuch" der deutschen Shakspeare-Gesellschaft.

An guten Textausgaben ist kein Mangel. Deutschen Lesern dürfte am meisten zu empfehlen sein: Shakspeares Werke, herausgegeben und erklärt von Nicolaus Delius.

Aus der Unzahl der Werke über Shakspeare seien hervorgehoben: Elzes Biographie Shakspeares, das beste, wissenschaftlichste, anziehendste. — Bulthaupt: Dramaturgie der Klassiker: Shakspeare. — Die Werke von Ulrici und Gervinus sind zu weitschweifig.

Zu genauerem Studium sind unentbehrlich die in neuster Zeit veranstalteten photolithographischen Neudrucke der ersten Drucke Shakspearescher Dramen; ferner die Veröffentlichungen der Londoner *Shakspeare Society*, sowie: Abbott: *Shakspearean Grammar*, und Alexis Schmidt: Shakspeare-Lexikon.

Andere Werke zur Shakspeare-Kunde werden im Verlauf dieses Kapitels erwähnt werden.

über die Erde getragene; in seinem Reiche geht die Sonne der Liebe und Verherrlichung nicht unter. Nicht nur wo Englands Sprache erklingt, also vom atlantischen bis zum stillen Ozean und über Chinas Küsten und Indiens Städte zurück nach dem britischen Mutterlande; nein, bei allen gebildeten Nationen sind Shakspeares Werke ein nicht mehr wegzudenkender Bestandteil des Kunstlebens, sei es im Drama, oder in der Oper, oder auch in der Malerei und Bildhauerkunst. Nicht Homers noch Goethes Helden sind so allüberall gekannt wie einzelne Personen Shakspearescher Dramen. Goethes Werther soll in China auf Porzellantassen gemalt worden sein, wohl auf europäische Bestellung hin; — Shakspearesche Dramen werden in Indien von Eingebornen in indischer Sprache aufgeführt. Ich meine, es ist ein Unterschied im Grade dieser internationalen Huldigungsbeweise.

Was hat man nicht alles aus Shakspeare machen wollen! Einen Katholiken, einen Puritaner, einen Atheisten, einen Bibelgläubigen, einen Aristokraten, einen plebejischen Barbaren, — die zahllosen Berufe des bürgerlichen Lebens ungerechnet, denen man ihn glaubte zuweisen zu können. Er ist gewiss nicht viel von all dem gewesen, — nicht viel außer einem großen Künstler und einem größeren Menschen. Kein Poesiegewaltiger nach ihm, der nicht seinen Namen auf den Lippen wie im Herzen getragen. Nennt Heinrich Heine seine Werke ein „weltliches Evangelium“, so schreibt Goethe über Shakspeare die vielleicht schwungvollsten Worte seiner gesamten Prosa: „Ich erinnere mich nicht, dass ein Buch, ein Mensch oder irgend eine Begebenheit des Lebens so große Wirkungen auf mich hervorgebracht hätten, als Shakspeares Stücke. Sie scheinen ein Werk eines himmlischen Genius zu sein, der sich den Menschen nähert, um sie mit sich selbst auf die gelindeste Weise bekannt zu machen. Es sind keine Gedichte! Man glaubt vor den aufgeschlagenen, ungeheuern Büchern des Schicksals zu stehen, in denen der Sturmwind des bewegtesten Lebens saust und sie mit Gewalt rasch hin und wieder blättert.“ — Wie man im frühen Mittelalter Virgils Aeneis, im späteren die Bibel oft aufs Geradewohl aufschlug, um sich einen Schicksalsspruch daraus zu holen, so kann man im Shakspeare sich von jeder Stelle aus festlesen; es dauert nirgends lange, bis wir den „*touch of nature*“, den Hauch einer großen Natur spüren, der uns nach des Dichters Wort „allesamt zu Ver-

wandten" macht. Und überall ist es die Wahrhaftigkeit, auf die wir stoßen, die unbestechliche Wahrheit des Genius. Was will das Gerede von Shakspeares „aristokratischen Neigungen“ besagen, welches wegen seiner derbrealistischen Schilderung der sozialdemokratischen Kanaille unter Jack Cade (in Heinrich VI., 2. Teil) oder des „Volkes“ in „Julius Cäsar“ und „Coriolan“ angestimmt wird, — gegen die eine Szene im „König Lear“ (IV., 6), welche diesen „König in jedem Zoll“ als einen armen, schwachen, wahnsinnigen Menschen erscheinen lässt! Was ist denn „König Lear“ überhaupt anderes als ein Spiegel, entgegengehalten despotischer Selbstvergötterung! — Diese majestätische Gerechtigkeit ist es, welche uns immer wieder zu Shakspeare zieht, trotz den scheinbaren Lücken in der obenauf liegenden poetischen Gerechtigkeit so vieler seiner schönsten Dramen.

An der Grenze zweier Welten, die höchste Verkörperung einer hinsinkenden Zeit und zugleich vorausdeutend auf den Anbruch einer neuen, so steht Shakspeare am Ausgang des 16. und am Eingang des 17. Jahrhunderts. In ihm ward noch einmal die ganze strotzende Schaffenskraft des Jahrhunderts der Renaissance gesammelt; in ihm gipfelte das Drama, diese lebensvollste Kundgebung des altenglischen Volksgeistes; aus ihm ertönte das fröhliche Lachen des lustigen Altenglands zum letzten und zum hellsten Male. Was nach ihm kam, auf mehr als ein Jahrhundert, war zuweilen noch Poesie, oft noch Witz, selten geistige Freiheit; — aber es war nicht mehr die Zusammenfassung der edelsten Kräfte eines Künstlers und eines Menschen zu einem schöpferischen Vollgeist. Darum ruht des Litteraturforschers Blick so gern und so lange bei dieser Krone des 16. Jahrhunderts, ehe es sich der nach ihm für England anhebenden grauen, selbstquälerischen Puritanerzeit zuwendet. Ihm scheint es, wenn es auf die wie nie eine andere so schaffenstrunkene Periode der Renaissance sieht, als weile es in einem knospenden Frühling, in dem die Natur gewollt —

> In schmerzlich süßer Wollust sich nun selbst
> In einem Lenz verzehren und versprühen,
>
> Als wollt' den Menschen sie noch einmal küssen,
> Das vielgeliebte Kind, eh es von ihr
> Auf ewig blutend wurde weggerissen,

Noch einmal nur in brünstigem Entzücken,
Lautweinend halb in Lust und halb in Schmerz
An ihre Brust zum letzten Abschied drücken!

(Julius Mosens „Ahasverus".)

Es ist ein menschlich berechtigtes Gefühl, in dem großen Künstler auch den Mann kennen zu wollen. Wer unser Herz so oft in Wemut und in Lust erbeben gemacht, den möchten wir auch menschlich in unser Herz schließen, und dazu gehört, dass wir wissen, wie sein Leben verlaufen sei, wie er geliebt und gehasst, wie er gerungen und gesiegt, wie er zu seinen Zeitgenossen und diese zu ihm gestanden. Bekanntermaßen wissen wir von Shakspeare weniger mit Bestimmtheit als von irgend einem großen englischen Dichter, Chaucer nicht ausgenommen. Gewiss möchte niemand für eine sichere Kunde von Shakspeares Lebensgang auch nur das letzte seiner Dramen hingeben, zumal wenn man erwägt, zu welchem belästigenden, gespreizten Gewerbe die Papierschnitzelphilologie geworden ist, die sich nach Art der Kärrner an den Gebäuden der Litteraturkönige zu schaffen macht. — Erwägt man übrigens die gesellschaftlich verachtete Stellung der Komödianten und Komödienschreiber jener Zeit, die Feuersbrünste, Kriege und andern zerstörenden Zufälle, unter denen England im 17. Jahrhundert so viel gelitten, dazu die geflissentliche Zurückhaltung des Dichters, seine mehr beobachtende als sich vordrängende Natur selbst im Kreise seiner Kunstgenossen, — so dürfen wir uns über die Spärlichkeit beglaubigter Nachrichten von Shakspeares Leben nicht allzu sehr wundern. Dazu ist nun freilich im 19. Jahrhundert sogar eine abscheuliche absichtliche Aktenfälschung getreten (namentlich ist Collier dabei beteiligt gewesen), sodass es des Scharfsinns der besten Shakspeare-Gelehrten — ich nenne besonders Halliwell, Elze und Furnivall — bedurft hat, um den Knäuel von alberner Erfindung, wüster Entstellung und Fälschung zu entwirren, den man früher Shakspeare-Biographie nannte. Heute gilt, und mit vollem Recht, das Werk von Karl Elze: „William Shakespeare"*) (Halle 1876)

*) Die Schreibweise des Namens schwankt nach allen erdenkbaren Richtungen. Elze führt deren 14 und zwar nach archivalischen Urkunden an. Der Dichter scheint nach den wenigen echten Namensunterschriften zu ur-

für die unentbehrlichste Grundlage jedes biographischen Studiums des Dichters. Die englische Shakspeare-Forschung hat in neuester Zeit nichts annähernd so Gutes hervorgebracht; die letzte hervorragende Leistung der Engländer war Halliwells „*A Life of Shakspeare*“ (London 1848).

Englands größter Dichter hat ein äußerlich so wenig auffallendes Leben geführt, dass er seinen Zeitgenossen geringe Veranlassung zu biographischen Aufzeichnungen gab. Bei ihm war alles Beste innerlich: an Stoff zu einer rechten Biographie fehlt es fast ganz. Winzig sind die vereinzelten Bemerkungen über ihn bei den Schriftstellern seiner Zeit, und doch haben ihn außer Ben Jonson die meisten Dramatiker persönlich gekannt: Greene, Kyd, Peel, Lilly, Beaumont und Fletcher. Auch Spenser wird wohl Shakspeare gesehen haben: ihr gemeinsamer Gönner war Graf Leicester. Immerhin wird es nicht bloß auf Zufall beruhen, dass wir über viele unbedeutende Dichter in der Nähe Shakspeares mehr wissen als über den Einzigen, von dem wir alles erfahren möchten: er scheint die Erniedrigung des Komödiantenstandes zu tief empfunden zu haben, um sich mehr als nötig nach außen hin persönlich in Erinnerung zu bringen. Hat er sich doch in verhältnissmäßig jungen Jahren von der Bühne, von der Theaterdichtung, ja überhaupt vom Londoner Leben in sein kleines, spießbürgerliches Heimatstädtchen zurückgezogen, um dort den Rest seiner Tage als ehrenfester, grundbesitzender Bürger zu beschließen, fern von dem Auf und Nieder des ihm verhassten fahrigen Lebens des damaligen Theatervolkes. Nicht einmal in den Londoner Kreisen, welche er gern besuchte, also namentlich in der Gesellschaft um Ben Jonson, hat Shakspeare den Mittelpunkt gebildet; die Rolle des Vorsitzenden lustiger Zechgenossenschaft überließ er Ben Jonson, und die Überlieferung schildert ihn uns als überwiegend schweigsamen Zuschauer der übermütigen Versammlungen, die er freilich zuweilen durch seinen alle Gegner niederschlagenden Witz überraschte*). Nicht hochmütig sich abschließend,

teilen, selbst in der Orthographie geschwankt zu haben. Ich folge mit der Schreibart *Shakspeare* bezüglich des fehlenden *e* nach dem *k* der Unterschrift des Dichters unter seinem Testament, sowie seinem Namenszuge in dem Exemplar der *Essais* des Montaigne, welches ihm gehört hat.

*) Statt einer eigenen, farblosen Schilderung der lustigen Poetengesellschaft um Ben Jonson und Shakspeare, namentlich in der berühmten Genie-

aber nie sich erniedrigend, — so ist das stehende Beiwort „*gentle*“ zu fassen, welches an mehreren Stellen übereinstimmend von Zeitgenossen über ihn gebraucht wird. Von dem andern stehenden Beiwort „*sweet Shakspeare*“ hat man bisher immer gemeint, es sei zuerst durch Ben Jonson aufgekommen. Eine interessante Entdeckung (mitgeteilt in Albert Cohns Shakspeare-Bibliographie, „Jahrbuch“ Band XXII) beweist, dass „*sweet Shakspeare*“ ein ganz gebräuchliches Lobewort schon vor 1600 für Shakspeare war. Sie beweist auch, dass schon um 1600 herum Shakspeares Dichterruhm ein nicht gewöhnlicher gewesen sein muss: in einer im St. John's College (Cambridge) damals aufgeführten Komödie kommt u. a. folgende Stelle vor:

> Let this duncified world esteem of Spenser and Chaucer, I'll worship sweet Mr. Shakspeare and to honour him will lay his *Venus and Adonis* under my pillow, as we read of one who slept with Homer under his bed's head.

Auch *Romeo and Juliet* wird in diesem Stück schwärmerisch gepriesen.

Persönliche Feinde scheint Shakspeare keine gehabt zu haben. Selbst die lästernde Stelle in Robert Greenes Schrift „Ein Groschen Verstand erkauft mit einer Million Reue“ (1592) — beiläufig der ersten gedruckten Erwähnung Shakspeares — hält sich in den Grenzen einer gewissen scheuen Furcht, indem sie mit Anspielung auf Shakspeares Namen witzelt: „Ein wahrer Hansdampf in allen Gassen, („*Johannes Factotum*“ im Original) hält er sich für den einzigen Bühnenerschütterer („*Shake-scene*“) des Landes.“ Der einzige Bühnenerschütterer — welch tiefes, unbewusst prophetisches Wort! obgleich in neidischer Laune geschrieben, übrigens erst nach

---

kneipe *The Mermaid*, mögen hier die begeisterten Worte eines Augenzeugen stehen, Beaumonts, der die vergangene Herrlichkeit in den Versen feiert:

> „— — What things we have seen
> Done at the ‚Mermaid‘! Hard words that have been
> So nimble and so full of subtile flame,
> As if that every one from whence they came
> Had meant to put his whole life in a jest,
> And had resolved to live a fool the rest
> Of his dull life!“

Dass viel von den Wortgefechten in Shakspeares Lustspielen seinen Ursprung den Abenden in der *Mermaid* verdankt, scheint sehr einleuchtend.

dem Tode Greenes veröffentlicht. — Dagegen hat Shakspeare die Freundschaft vieler Besten seiner Zeit genossen, und ein Künstler wie Inigo Jones hielt sich nicht für zu hochstehend, um für Shakspeares Theaterstücke die Kostüme zu zeichnen.

Geboren wurde William Shakspeare am 23. April*) 1564 in Stratford am Avon in Warwickshire von ziemlich wohlhabenden Eltern. Mütterlicherseits hatte er Normannenblut in den Adern, also eine ähnlich gute Mischung wie bei Chaucer. Wenn das Alter eines Familiennamens zum Anspruch auf besonderes Ansehen berechtigt, so war Shakspeare von altem Adel: sein Name kommt urkundlich nachweisbar schon im Jahr 1278 vor, also früher als die meisten Namen der erlauchtesten heutigen Adelsgeschlechter!

Über des Dichters Kindes- und erste Jünglingszeit wissen wir nichts Sicheres, können aber, ohne den Texten Gewalt anzutun, aus manchen Stellen seiner Dramen, vielleicht am meisten aus den „Lustigen Weibern von Windsor" Erinnerungen an Selbsterlebtes herauslesen. Dass sein Bildungsweg nach dem Durchschnitt jener Zeit weit über den seines Standes hinausging (er war der Sohn eines Wollhändlers); dass er nicht nur zu höchster menschlicher Bildung, sondern auch zu dem großen Vorrat schulmäßiger Kenntnisse früh den Grund gelegt haben muss, erscheint zweifellos. Das Vielseitige und doch zugleich Lückenhafte seiner Kenntnisse deutet mehr auf Selbstunterricht als auf regelrechte Schule. Shakspeare wich eben, nach den ersten unsicheren Schritten auf betretener Bahn, in allem vom gewöhnlichen Trott der Dutzendmenschen und Dutzenddichter ab.

Eine Lokalüberlieferung Stratfords meldet von einer Wilddieberei, der sich der junge Shakspeare gegen den Hasenbesitz des Sir Thomas Lucy schuldig gemacht habe, und zwar nach seiner Verheiratung, die in seinem 19. Jahre mit der um 8 Jahre älteren Anna Hathawey erfolgte. Ja derselbe Stadtklatsch wollte wissen, dass der Dichter aus Furcht vor dem ebenso rachsüchtigen wie albernen Sir Thomas Lucy nach London geflohen sei. Es ist nicht

*) Nur das Datum der Taufe steht im Kirchenbuch: 26. April; man hat zufolge der Sitte jener Zeit daraus auf den 23. April als seinen Geburtstag geschlossen, vielleicht mitbestimmt durch den Umstand, dass Shakspeare auch am 23. April gestorben ist.

einzusehen, warum eine solche Tradition nicht ihre Begründung haben sollte; ein bischen Wilddieberei hatte damals noch weniger Entehrendes als heute. Bekannte Stellen in den „Lustigen Weibern", namentlich die Figur des Robert Shallow, weisen geradezu mit Fingern auf wirkliche Jugenderlebnisse des Dichters hin.

Im Jahre 1585, also mit 21 Jahren, ist Shakspeare wahrscheinlich nach London übergesiedelt, mit Zurücklassung seiner Gattin und seines Kindes. Vorweg sei bemerkt, dass er während seines ganzen regelmäßigen Aufenthalts in London, also während 28 Jahren (1585—1612), nicht dauernd mit seiner Familie zusammengelebt, sondern nur zu vorübergehenden Besuchen in Stratford verweilt hat. Dies, sowie die auffällige Klausel im Testament, wodurch er seiner Gattin, sie hinter die Tochter zurücksetzend, nur „das zweitbeste Bett" vermacht, deutete auf ein wenig herzliches Eheleben. Die englische Kritik, die in Shakspeare den normalen Respektabilitätsmenschen selbst in solchen Dingen retten wollte, in denen geniale Männer häufig von der Regel abweichen, hat sich bemüht, auch in diesem Punkt alles zum besten zu erklären. Ich lasse diese Frage auf sich beruhen; mit einiger Unbefangenheit und den Anfangsgründen der Psychologie lässt sie sich leicht lösen.

Die ersten Jahre von Shakspeares Aufenthalt in London sind in völliges Dunkel gehüllt. Er wird wohl alle Entbehrungen eines hoffnungsreichen dichterischen Anfängers, der als Provinziale in die Hauptstadt kommt, durchgekostet haben. An diese ersten, biographisch gänzlich unausgefüllten Jahre nun knüpft eine Legende an, welche Shakspeare in Deutschland*) und gar in Oberitalien Wanderfahrten machen lässt. Die deutsche Forschung sähe gern den Dichter, den sie Deutschland zu eigen gemacht wie nur irgend einen heimischen Dichter, auch leibhaftig auf deutscher Erde wandeln, wohl gar im persönlichen Verkehr mit Hans Sachs und Jacob Ayrer, — und die Anschaulichkeit, mit welcher Shakspeare Venedig schildert und von gewissen, wenig bekannten Lokalsitten Oberitaliens (so der berühmten „Abendmesse" in „Romeo und Julia") Kunde hat, bewog manche Kritiker, ihn mindestens in Verona und Venedig

---

*) Über diese Frage wie anderes dahin Gehörende vergleiche man die höchst anziehende, scharfsinnige Untersuchung von Albert Cohn: *„Shakspeare in Germany"* (1865), und in Rudolf Genées: „Geschichte der Shakspeareschen Dramen in Deutschland" (1878) die ersten Abschnitte.

verweilen zu lassen. Solche wie viele andere Vermutungen teile ich mit, ohne ein eigenes Urteil darüber zu fällen, denn mit einer Mutmaßung mehr ist der Shakspeare-Wissenschaft nicht gedient, und es sei fern von mir, zu glauben oder glauben zu machen, dass dieses Kapitel den Shakspeare-Gelehrten im mindesten etwas Neues bieten wird.

Wie sah nun am Ausgang des 16. Jahrhunderts das litterarische London aus, in welches Shakspeare hineingeriet? Für den jungen Provinzdichter, der gewiss mit einigen fertigen Manuskripten im Ränzel sich aufgemacht, war London, was es noch heute nach einem Dichterwort für jeden Provinzler ist: die Stadt mit den goldgepflasterten Straßen. Ungünstig waren die Aussichten für einen jungen Theaterdichter von Talent damals gerade nicht: im Gegenteil, die Bühnenschriftstellerei war recht einträglich, und wenn die meisten dramatischen Zeitgenossen Shakspeares dennoch zu der traurigen Gesellschaft der verkommenen Genies gehören, so trugen die lockeren Theatersitten die Hauptschuld daran. Für einen Dichter aber, der im Drama mehr sah und wirken wollte als eine Belustigung des Publikums, der vielmehr als dessen hohe Aufgabe bezeichnete:

> Der Natur gleichsam den Spiegel vorzuhalten, der Tugend ihre eigenen Züge, der Schmach ihr eigen Bild, und dem Leib und Leben seines Jahrhunderts seinen eigenen Abdruck — (Hamlet III, 2), —

für einen es mit seiner Kunst so heilig nehmenden Dichter war der Zustand des damaligen Theaters ein niederdrückender. Das Theater erfreute sich zwar der Gunst oder doch des schaulustigen Zulaufs von Hoch und Niedrig; aber zur eigentlichen Litteratur gehörten seine Erzeugnisse nicht. Dass die Hofleute Tabak schmauchend auf der Bühne tronten, war nur ein äußerliches Zeichen für die gesellschaftliche Rangstellung der Schauspieler und die litterarische Schätzung der Komödien. Die eigentlichen „Bücher", die man für litteraturfähig erachtete, erschienen in anmaßlichem Folioformat, so z. B. Sidneys *Arcadia*; Komödien dagegen wurden in elenden „Quartos" herausgegeben, wenn sie überhaupt die Ehre des Druckes genossen. Auch musste ein richtiges Buch den Geleitschein einer Widmung an irgend einen sehr hohen Herrn aufweisen, und das

Honorar für diese Widmung war meist der einzige klingende Gewinn eines Autors. Der Fall aber, dass ein Drama oder selbst eine ganze Sammlung von Dramen einer Widmung würdig erachtet worden wäre, ist meines Wissens aus dem 16. Jahrhundert, der Blütezeit des Dramas in England, nicht nachzuweisen. Ein Umstand beweist recht schlagend die Nichtachtung, in welcher das Drama, selbst das Shakspearesche, bei den angesehensten Schriftstellern jener Zeit gestanden: bei Bacon findet sich, trotz mannigfacher Veranlassung, nicht ein Wort über Shakspeare; spurlos ist dieser große Geist an jenem andern vorübergegangen. Und selbst der edle, feinsinnige, für die Poesie erglühende Sir Philip Sidney hat in seiner „Verteidigung der Dichtkunst" nur Worte der Geringschätzung für das englische Drama, an dem er besonders den wilden Szenenwechsel tadelt. Freilich, Shakspeare konnte er als Dramatiker nicht kennen, da er ein Jahr nach dessen Ankunft in London starb (1586).

Seinen Hauptstützpunkt fand Shakspeare in den breiten Volksmassen, an deren gesunden Menschenverstand und warmherzige Naivetät er sich überwiegend wendet. Und dieses Volk, das von ihm so oft hart mitgenommene Volk, hat ihm die Unsterblichkeit gesichert. Gespielt wurden Shakspeares Stücke, wenn auch in den ärgsten Verstümmelungen, zu allen Zeiten in England, mit Ausnahme der puritanischen Sonnenfinsternis, die alles Kunstleben beschattete; — die Litteraten ließen Englands größten Genius ein Jahrhundert lang in Vergessenheit geraten.

Über die ersten Jahre von Shakspeares Leben nach dem Verlassen Stratfords wissen wir, wie gesagt, so gut wie nichts. Anekdoten, wie dass er den Theaterbesuchern die Pferde während der Vorstellung gehalten habe, und ähnliches unbeglaubigtes Gerede, verdienen keine Beachtung. Auch darüber, ob die ihm zugeschriebenen, zweifelhaften Dramen gerade in jener Zeit entstanden sind, und wie viel davon überhaupt aus seiner Feder stammt, ist Sicheres nicht zu ermitteln. Wahrscheinlichkeitsgründe sprechen dafür, dass gewinnsüchtige Buchhändler die Bedeutung seines Namens beim Theaterpublikum benutzten, um ihre Stücke unbekannter Dichter durch den Namen William Shakspeare auf dem Titelblatt annehmbarer zu machen. Zu diesen sogenannten „unechten" Stücken gehören: *Sir John Oldcastle*, — *The London prodigal*, — *Arden of*

Feversham, — *A Yorkshire tragedy* und *Edward III.* Das letztgenannte wird von vielen Kritikern für echt gehalten.

Entstanden, wenn auch erst später veröffentlicht, sind in der ersten Zeit des Londoner Aufenthalts: *Venus and Adonis* (gedruckt 1593) und *The rape of Lucretia* (gedruckt 1594). Beide verraten durchweg die Jugend des Dichters, Schlimmeres nicht, — denn auch inhaltlich stehen sie, namentlich *Venus and Adonis*, weit über der Poeterei jener Zeit. Es loht in dem letztgenannten lyrischen kleinen Epos eine so ursprüngliche sinnliche Glut, die Sprache ist stellenweise so einschmeichelnd-berauschend, und die Schilderung der Natur wie des Menschenherzens so überzeugend, dass schon an diesem Jugendwerk (vielleicht in Stratford entstanden?) sich die Tatze des Löwen fühlen lässt. Die zahlreichen Übertreibungen und Geschmacklosigkeiten sind nicht anstößiger als bei den meisten gefeierten Dichtern des 16. Jahrhunderts, Spenser vielleicht ausgenommen.

The rape of Lucretia ist eine gedehnte, frostige Deklamation, eine Art von Übungsstück der Rhetorik. Man begeht keine Sünde gegen Shakspeare, dieses Werk ungelesen zu lassen.

Wohl gleichfalls schon in den achtziger Jahren entstanden sind die beiden Dichtungen: *The passionate pilgrim* und *A lover's complaint.* Die erstere ist herzlich unbedeutend; unter den 15 Sonnetten und sonnettähnlichen Stücken, aus denen die letztere besteht, ist manches Sinnreiche. Große Poesie steckt in beiden nicht.

Wichtig für Shakspeares Biographie und zum Teil wertvoll als Dichtungen sind seine 154 Sonnette, zuerst im Druck erschienen 1609, aber gewiss zum größeren Teil lange vorher entstanden. Ihre Auslegung hat das Menschenmögliche an tollen Einfällen zu Tage gefördert, vom hellen Wahnwitz bis zur gemeinen Verunglimpfung. *)

Über den poetischen Wert der Sonnette gehen die Meinungen weit auseinander: ein englischer Kritiker hielt sie für so langwei-

*) Aus der großen Litteratur über Shakspeares Sonnette seien erwähnt: Massey: *Shakspeare's Sonnets never before interpreted* (1886), — Barnstorff: Schlüssel zu Shakspeares Sonnetten, — Karpf: „*Τὸ τί ἦν εἶναι.* Die Idee Shakspeares und deren Verwirklichung". Letztere beiden Schriften, besonders die von Karpf, sind wahre Tollhäuslereien. — Aus neuester Zeit sei die geistreiche Arbeit von Fritz Krauß rühmend genannt: Shakspeares Selbstbekenntnisse (1882). — Als die beste deutsche Übersetzung sei empfohlen die von Bodenstedt.

lig, dass selbst eine strenge Parlamentsakte ihnen keine Leser zuführen könne, während die blindwütigen Shakspeare-Anbeter sie zu seinen tiefsten und schönsten Dichtungen zählen. Man braucht aber kein Shakspearomane zu sein, um die Sonnette an sich wie namentlich im Vergleich mit der Sonnettdichtung des 16. und 17. Jahrhunderts für vortreffliche Leistungen ihrer Gattung zu erklären und in einigen derselben des Dichters Gedankentiefe wie Sprachgewalt aufs lebhafteste zu bewundern. Zwar fehlt es in diesen Tributleistungen an die höfische Poesierichtung seines Zeitalters nicht an dem bilderüberladenen Schwulst, an der Wortspielerei und Gedankentändelei, die sich von Surrey bis auf Spenser in der Sonnettdichtung des 16. Jahrhunderts breit machen; aber vergebens suchen wir bei den Sonnettisten im engeren Sinn solche abgeklärten und auch im Ausdruck reifen Sonnette wie das zarte (71.):

„No longer mourn for me when I am dead“ —

Nicht länger traur' um mich, als dumpf der Ton
Der Glocke, die mein Sterben kündet, schallt,
Der Welt zu sagen, dass mein Geist entflohn
Und dass bei Würmern nun mein Aufenthalt.
Ja siehst du diese Zeilen, denk nicht mein,
Der sie geschrieben, denn so lieb' ich dich:
Eh'r möcht' ich ganz von dir vergessen sein,
Als denken, dass du dich betrübst um mich.
Wenn einst dein Blick noch fällt auf dies Gedicht,
Nachdem mein Leib dem Staub zurückgegeben,
So wiederhol' selbst meinen Namen nicht,
Lass deine Liebe enden wie mein Leben.
    Sonst sucht die kluge Welt der Tränen Sinn
    Und höhnt dich um mich, wenn ich nicht mehr bin.

(Bodenstedt.)

Oder das weltverzweifelnde (66.):

„Tired with all these, for restful death I cry“ —

Den Tod mir wünsch ich, wenn ich ansehn muss,
Wie das Verdienst zum Bettler wird geboren
Und hohles Nichts zu Glück und Überfluß,
Und wie der treuste Glaube wird verschworen,
Und goldne Ehre schmückt manch schmachvoll Haupt,
Und jungfräuliche Tugend wird geschändet,
Und wahre Hoheit ihres Lohns beraubt,
Und Kraft an lahmes Regiment verschwendet,

Und Kunst im Zungenbande roher Macht,
Und Wissenschaft durch Schulunsinn entgeistert,
Und schlichte Wahrheit als Einfalt verlacht,
Und wie vom Bösen Gutes wird gemeistert —
Müd' alles dessen, möcht' ich sterben, — bliebe
Durch meinen Tod nicht einsam meine Liebe!

Viele innere Widersprüche und namentlich viele Anklagepunkte herbster Art gegen die männliche Moral des Dichters verschwinden übrigens, wenn wir uns der wahrscheinlichen Annahme anschließen, dass zahlreiche Sonnette auf Bestellung angefertigt worden sind, eine damals sehr gewöhnliche Gepflogenheit.

Vom Jahre 1587 oder 1588 ab müssen wir in Shakspeare fast ausschließlich den dramatischen Dichter sehen, dessen poetische Tätigkeit nur Unterbrechungen erlitt durch seine schauspielerische Mitwirkung an den Vorstellungen der Truppe des Blackfriars Theaters. Wie Molière hat Shakspeare seine eigenen Stücke aufführen helfen. So soll die Rolle des Geistes in „Hamlet", keine der leichtesten, ihm zugefallen sein. Ein unleugbarer Zug nach bürgerlicher Ehrenhaftigkeit, ja eine Neigung, sich über seinen Stand äußerlich zu erheben, ist auch während seiner Komödiantentätigkeit zu bemerken: seine ansehnlichen Ersparnisse legte er in Grundbesitz zu Stratford an, also in der Absicht, sich nach getanem Werk aus London und vom Theater zurückzuziehen; daneben verschaffte er seinem Vater, John Shakspeare (ihm selbst, dem Schauspieler, wäre es schwer gefallen), erblichen Titel und Wappen eines „Gentleman". Der stolze Wappenspruch lautet: „*Non sanz droict*!"

25 Jahre lang hielt William Shakspeares dramatische Fruchtbarkeit an, von 1587 („Perikles", oder „Titus Andronikus") bis 1612 („Sturm", „Macbeth" und „Wintermärchen"), mit fast ununterbrochener Steigerung seines Könnens. 1605 scheint er das Schauspielergewerbe aufgegeben zu haben, und um 1612 oder 1613 verließ er London. Nach wenigen Jahren völliger Muße ist er in Stratford am 23. April 1616 gestorben, an demselben Tage desselben Jahres, an dem auch Cervantes, sein größter dichterischer Zeitgenosse, gestorben. Er scheint seinen Tod geahnt zu haben, denn sein Testament rührt her vom März 1616, und die zittrige Unterschrift unter der noch heute erhaltenen wertvollen Urkunde deutet auf einen schwerleidenden Zustand des kaum 52jährigen

Dichters. — Shakspeares gerade Nachkommenschaft ist mit einer kinderlosen Enkelin schon im Jahre 1670 ausgestorben.

Des Dichters Gebeine ruhen in der Kirche zu Stratford; eine sehr roh ausgeführte Porträtbüste ist so ziemlich der einzige Schmuck seiner Ruhestätte. Die oft abgedruckte Grabschrift:

> Good friend, for Jesus' sake, forbeare,
> To digg the dust encloased heare.
> Blest be the man that spares these stones,
> And curst be he that moves my bones!

ist unecht, d. h. nicht von Shhakspeare.

Im „Poetenwinkel" der Westminster-Abtei steht eine Statue Shakspeares*), an welcher das einzig Wertvolle die herrliche Inschrift des Piedestals (aus dem „Sturm"):

> Unsre Spiele sind zu Ende.
> Die Spieler, wie ich sagte, waren Geister,
> Die nun in Luft, in dünne Luft zerflossen.
> Und wie die luft'ge Bildung dieses Scheins,
> So werden die gewölkumragten Türme,
> Die Prachtpaläste, die erhabnen Tempel,
> Ja dieser Erdball selbst, mit allem
> Was er umschließt und nährt, dereinst zergehn
> Und, wie dies wesenlose Schaugepräng',
> Spurlos verschwinden. — Wir sind von dem Stoff,
> Der Träume bildet, und dies kleine Leben
> Umzirkt ein Schlaf. (Bodenstedt.)

Die gewöhnlichen Ausgaben von Shakspeares Werken enthalten 37 Dramen. Selbst zugegeben, dass vieles in den „unechten Stücken" ihm gehört, darf dennoch von einer ungewöhnlichen Fruchtbarkeit nicht gesprochen werden: die meisten von Shakspeares dramatischen Zeitgenossen haben ebensoviel oder mehr geschrieben. Für Heywood wird die Zahl 200 als die seiner *Interludes* genannt: Hans Sachsens fabelhafte Fingerfertigkeit und der „Held an Fruchtbarkeit", Lope de Vega, lassen Shakspeares Dramen der Zahl nach weit zurück.

Schwieriger noch als die Feststellung der Zahl der echten Stücke und ihrer Zeitfolge ist die des Textes. Bekanntlich ist diese eine

*) Zu ihren Füßen ruhen Garricks und Charles Dickens' Gebeine.

nach allen Regeln der Philologie ausgebildete Wissenschaft geworden. Aus inneren aber wie äußeren Gründen darf hier die Behauptung ausgesprochen werden, dass uns nicht ein einziges Shakspeare-Drama nach der Handschrift des Dichters überliefert ist! Der gewichtigste der äußeren Gründe: Shakspeare hat selbst keines seiner Dramen zum Druck befördert. Was von ältesten gedruckten Ausgaben existirt, zerfällt in zwei Gruppen: in die „Quartos“ und in die „Folios“. Die Quartos sind zum größten Teil während seines Lebens erschienen, aber ohne sein Zutun! ja wahrscheinlich gegen seinen Willen, als Spekulationsgegenstände gewissenloser Buchhändler, welche sich entweder das Regiebuch zu verschaffen gewusst, oder zu dem Mittel gegriffen, sich unter Missbrauch der damals eben aufgekommenen Stenographie beliebte Stücke während der Aufführung nachschreiben zu lassen. Wer je ein Regiebuch gesehen oder wer die Menschlichkeiten kennt, welche ungeübten Stenographen widerfahren, der wird wissen, was er von der Echtheit eines Textes zu halten hat, der solchen Quellen entstammt! Die neueste Wortklauberei, die sich unter dem Namen „Textkritik“ mit Shakspeare jetzt ebenso zu schaffen macht, wie die andere Wortklauberei, welche man klassische Philologie nennt, könnte bei einiger Überlegung inne werden, dass von vornherein von einem richtigen Text gar keine Rede sein kann, dass sie allenfalls gewisse Druckfehler und Widersinnigkeiten beseitigen oder auch durch andere ersetzen kann, dass aber der einzige Quell, aus dem etwas Glaubwürdiges zu schöpfen wäre, für immer und schon seit Jahrhunderten vertrocknet ist. Was wir „Shakspeares Dramen“ nennen, unschätzbar wie es bleibt, — es ist an vielen vielen Stellen eine Verzerrung des ursprünglichen Götterbildes. Wer Shakspeare mit Genuss lesen will, vergegenwärtige sich stets, dass er einen Text vor sich hat, der durch die Hände von gewalttätigen Regisseuren, eitlen Schauspielern, schlechten Stenographen, nachlässigen Setzern, Korrektoren und gewissenlosen Buchhändlern gegangen ist. Dass so vieles, so unermesslich vieles Schöne bei dieser unsaubern Herstellung erhalten worden ist, erregt unser Staunen: dass so vieles Unshakspearesche sich eingeschlichen, kann bedauert, aber muss hingenommen werden.*)

*) Den Shakspeare-Gelehrten wie -Ungelehrten führe ich einen Vergleich vor, der meine Ansicht von der Natur des jetzigen Shakspeare-Textes vielleicht

Auch der ersten vollständigen Ausgabe von Shakspeares Dramen, der berühmten „Folio“ von 1623*), veranstaltet von den beiden pietätvollen Schauspielern John Heminge und Henry Condell, haben des Dichters Manuskripte nicht zu Grunde gelegen. Sie wird eben auch nach Regiebüchern hergestellt worden sein. — Es mag Wunder nehmen, dass Shakspeare selbst so wenig auf die Erhaltung seiner Schöpfungen in ihrer echten Gestalt Bedacht nahm. Indessen er teilte die Ansicht seiner Zeit, dass Komödien nicht volles Bürgerrecht in der Bücherwelt hätten; einmal seines Werkes ledig, kümmerte er sich nicht darum, was der Buchhandel daraus machte. Von einigen Dichtern um ihn wissen wir, dass sie Künstlerstolz genug besaßen, den Verunstaltungen ihrer Werke durch andere, selbstbesorgte Ausgaben entgegenzutreten; Shakspeare hat diesen Stolz leider nicht besessen. Es passt ganz zu seinem Charakter, dass die Herausgeber der ersten Folio-Ausgabe in der Vorrede sagen, Shakspeare habe nie einen Vers ausgestrichen**); er schuf mit göttlicher Leichtigkeit, auch darin ein voller Poet, dass er „die Poesie kommandirte“.

Der wesentlichste innere Grund dafür, dass wir nicht Shakspeares echten Text besitzen, ergibt sich aus der Beantwortung der so nahe liegenden, meines Wissens aber noch nicht aufgeworfenen Frage: glaubt denn wirklich ein Mensch mit Verständnis für das

---

noch klarer machen wird. Man denke sich einmal sämtliche Buchausgaben des Lessingschen „Nathan“ verschwunden, durch irgend ein Kulturunglück zerstört, — und nun versuche man den Nathan-Text herzustellen nach der Niederschrift eines stenographischen Anfängers, der, um nicht endeckt zu werden, mit einem schlechten Platze im Theater sich begnügen muss und der die Reden von Schauspielern nachschreibt, welche ihrerseits, abgehetzt durch eine fast täglich neue Rolle, schlecht gelernt haben und die sich obendrein dabei auf einen vom Regisseur zurechtgeschneiderten Text stützen, — und dann mache man sich einen Begriff von dem „Nathan“, der daraus hervorgehen würde! So aber, und wenig anders, ist das, was wir „Shakspeares Werke“ nennen, in Wahrheit zustande gekommen, nur verschlimmert durch all die Kulturnachteile des 16. Jahrhunderts gegenüber dem 19. Wie unter solchen Verhältnissen den Shakspeare-Textkritikern nicht alle Hoffnung schwindet, auch nur annähernd die ursprüngliche, die „echte“ Lesart herzustellen, das dünkt mir unfassbar.

*) Eine deutsche Papiermühle lieferte das Papier, — ein hübscher Wink für die geschichtlichen Mystiker!

**) Dies kann nur auf Theaterüberlieferung beruhen, da Heminge und Condell die Manuskripte selbst schwerlich je gesehen haben.

Wesen des künstlerischen Schaffens, dass derselbe Dichter, welcher unzählige Stellen von höchster Reife des poetischen Gefühls wie der rhythmischen Form aufzuweisen hat, gewisse holprige Verse — um nur bei Äußerlichkeiten zu bleiben — geschrieben haben kann?! Meinen die neunmalweisen Pedanten, welche die Zahl der sechsfüßigen Verse bei Shakspeare berechnet haben, ernsthaft, dass dieser Meister der Sprache und des Verses keine richtigen jambischen Fünffüßler habe dichten können?! Während die „klassische“ Philologie bei jedem schwachen oder schiefen Ausdruck eines ihrer griechischen oder römischen Schlachtopfer ausruft: hier steckt ein Fehler des Abschreibers! — sollen wir ohne Gegenwehr zugeben, dass das größte dramatische Genie aller Zeiten und einer der zielbewusstesten Künstler Versschnitzer und sprachliche Geschmacklosigkeiten zu hunderten begangen hat?! Der Menschlichkeit und Endlichkeit hat Shakspeare gewiss auch seinen Zoll bringen müssen nicht jeder Schwulst seiner Sprache, nicht jeder holprige Vers, nicht jede Überflüssigkeit kommt auf das Kerbholz seiner Verballhorner — nicht jedes, aber das meiste!

Über die Reihenfolge, in welcher Shakspeares 37 Dramen entstanden sind, herrscht die größte Unsicherheit. Beglaubigte Nachrichten von Zeitgenossen liegen sehr spärlich vor, und auch diese reichen nur hin, den Zeitpunkt zu bestimmen, vor welchem dieses oder jenes Stück vorhanden gewesen sein muss. Mit ästhetischen Wahrscheinlichkeitsgründen kommt man für die Shakspeare-Zeitfolge nicht aus. Was liegt z. B. näher — und ich bin dieser als selbstverständlich vorgetragenen Ansicht bei hochgebildeten Bewundrern Shakspeares oft genug begegnet —, als dass „Hamlet“, des Dichters tiefstes Drama, auch die letzte, reifste Frucht seines Mannesalters gewesen? Und doch gehört es ziemlich sicher in das Jahr 1598, also in das 34. Lebensjahr Shakspeares! Und wer möchte wohl, nur gestützt auf innere Gründe, „Troilus und Kressida“ zwischen „Macbeth“ und „Coriolan“ setzen?

Da ich nicht den Beruf fühle, den unzähligen Mutmaßungen über die Entstehungszeit der einzelnen Dramen eine neue, gewiss ebenso willkürliche, anzureihen, so gebe ich in der folgenden Übersicht einfach das wieder, was Ulrici in seinem bekannten Werk „Shakspeares dramatische Kunst“ als das Ergebnis seiner eingehen-

den Untersuchungen mitteilt, indem ich die mutmaßliche Jahresangabe für jedes einzelne Stück fortlasse und nur die größeren Zeitabschnitte mit ihrer dramatischen Ernte verzeichne:

I. 1587—1591.

Perikles. — Titus Andronikus. — Heinrich VI. (Erste Gestalt.) — Komödie der Irrungen.

II. 1591—1597.

Verlorne Liebesmüh. — Die beiden Veroneser. — Ende gut, alles gut. — Romeo und Julie. (1592?) — Heinrich VI. (Zweite Gestalt.) — Richard III. (1594?). — Richard II. — Heinrich IV. 1. Teil. — Der Widerspenstigen Zähmung. — Heinrich IV. 2. Teil. — Kaufmann von Venedig (1597?)

III. 1597—1605.

Sommernachtstraum. — Hamlet. — Was ihr wollt. — Viel Lärm um nichts. — Heinrich V. — Wie es euch gefällt. — Die lustigen Weiber von Windsor. — Letzte Bearbeitung des Hamlet (1603?). — Maß für Maß. — König Lear (1605?).

IV. 1605—1612 (?)

Julius Caesar (1606?). — Antonius und Kleopatra. — Coriolan (1608?). — Troilus und Kressida. — Macbeth (1609?). — Cymbeline. — Der Sturm. — Das Wintermärchen. — König Johann. — Othello (1612?). — Heinrich VIII. — Timon von Athen.

Shakspeares Bedeutung als Dichter wurzelt, vor allem andern, in seiner schöpferischen Kraft, welche jedes sonst aus der Geschichte der Poesie abgeleiteten Maßstabes spottet. Wie die zeugende und gebärende Natur hat er lebenbegabte Wesen geschaffen in solcher Fülle und von solcher Blutwärme, wie sie so zahlreich bei keinem Dichter aller Zeitalter zu finden sind. Wohl tausend menschliche Wesen, atmende, wandelnde, liebende, hassende, hat dieses einen Mannes geistige Zeugungskraft erschaffen, im strengsten Wortsinne des „Poeten“. Von dem prometheischen Funken, der den alten Titanen befähigte, „Menschen zu formen nach deinem Bilde“, hat nie ein Sterblicher mehr in sich glühen gefühlt als William Shakspeare. Und der Hauch, den er seinen Geschöpfen einblies, war ein ewig-belebender Odem; durch alle Wetter der Geschichte hindurch haben sich Shakspeares Gestalten gerettet, ewig jung, ewig strahlend von jenem Lichte des Lebens, welches einzig die Kunst ihren Gebilden verleiht. Sind Shakspeares Männer und

Frauen, sind seine Hamlet, Othello, Romeo, Macbeth, Lear, Shylock, Falstaff, seine Julia, Desdemona, Ophelia, Cordelia, und selbst solche Nebenfiguren wie Mercutio, die Amme, Virgilia und zahllose andere, — sind sie nicht lebendiges Leben? sind sie nicht unsterblicher als wir alle, die der nächste Tag nicht wiederfindet? rollt nicht in ihren Adern das Ewigkeit verleihende Götterblut der Poesie? Wer hat je an der Wirklichkeit von Achilleus und Hektor, von Odysseus und Nausikaa gezweifelt? Und wem haben Shakspeares Menschen nicht mindestens so viel Lebensechtheit wie die längst in Staub zerfallenen und in alle Winde verflogenen Großen dieser Erde, von denen uns die Dynastieregister oder verlogene Grabschriften melden! Wer spräche noch viel von Heinrich IV., es sei denn um Falstaff zu nennen? Und was wäre uns der mächtige Herzog John von Gaunt mehr als eines Schattens Name, — hätte nicht Shakspeare gerade ihm die wundervollen Worte inbrünstiger Vaterlandsliebe auf die Lippen gelegt (in „Richard II.“, Akt II, Szene 1), welche jeder Engländer kennt wie wir die „Wacht am Rhein“:

— — This scepter'd isle,
This earth of majesty, this seat of Mars,
This other Eden, demi paradise,
This fortress built by Nature for herself
Against infection and the hand of war,
This happy breed of men, this little world,
This precious stone set in the silver sea, — —
This blessed plot, this earth, this realm, this England —
This land of such dear souls, this dear dear land, — —
England bound in with the triumphant sea.

Man mag noch so viel berechtigten und unberechtigten Tadel gegen Shakspeares Kunstform äußern, — der Prüfstein aller höchsten Poesie: was hat er geschaffen? wie weit reichten die Grenzen seiner Phantasie? wird ihn vor dem Urteil aller kommenden Jahrhunderte bewährt ergeben. Dass er die Anregung zu seinen Dramen nur in den seltensten Fällen sich selber verdankte, ist ja allbekannt. Das Studium der Quellen zu Shakspeares Dramen hat fast für ein jedes irgend etwas Früheres nachgewiesen.*) Aber was ändert das an unserm Urteil? Die größten Schöpfungen aller dramatischen

*) Vgl. namentlich Simrocks „Quellen des Shakspeare in Novellen, Märchen und Sagen“ (1830).

Dichter haben sich auf vorhandenen Stoffen aufgebaut. Sind Brutus und Cassius darum weniger Menschen Shakspeareschen Gepräges, weil der Dichter in seinem englischen Plutarch ihre Geschichte gelesen? Und was hat ihm die trockene Chronik Holinsheds, der er so viele Stoffe entlehnte, mehr geboten als das dürftige Gerippe? Gerade für den Kenner der Quellen gewinnt das schöne Wort: Shakspeare habe alles, was seine Hand berührt, zu Golde gemacht, erst seine wahre Bedeutung. Der Faust-Stoff bietet eine lehrreiche Parallele: Marlowe hat aus dem plumpen, wenn auch tiefsinnigen alten, deutschen Volksbuch vom Doctor Faustus nicht mehr machen können als eine Mischung von Rohheit und vereinzelten großen Anläufen; — Goethe schuf danach seinen Faust! Und wer möchte glauben, dass dem widerwärtigen, plumpen „Juden von Malta" Marlowes und dem „Kaufmann von Venedig" Shakspeares dieselbe Quelle zu Grunde gelegen hat!

Man spricht gern und viel von Shakspeares „Realismus". Mit vollem Recht; selten hat ein Dichter die Dinge und die Menschen so lebendig zu sehen und doch zugleich so richtig in die künstlerische Entfernung zu rücken gewusst. Dicht vor dem Zeitalter, in dem man in England sich ausschließlich als Erben des Himmels ansah, hat Shakspeare noch einmal mit fast leidenschaftlicher Heftigkeit das Erdenbürgerrecht des Menschen verkündet. Was auch sein äußeres Glaubensbekenntnis gewesen sein mag*), — ein Puritaner ist er nicht gewesen. Shakspeares „Objektivität" in höchsten Ehren; aber wer zweifelt, dass ihm das prächtige Wort in „Was ihr wollt" (II, 3) aus dem eigenen lebensfrohen Herzen geflossen:

> Dost thou think, because thou art virtuous, there shall be no more cakes and ale? — Yes, by Saint Anne, and ginger shall be hot i' the mouth, too!"**)

Shakspeares Realismus ist nirgends jener graufarbene, spinnenwebige Realismus der neuesten Richtung, welche in der photographischen Abklatschung der unerquicklichen Mittelmäßigkeiten des Lebens das Endziel aller Kunst sieht. Überall rauscht der starke Flügelschlag einer sich hoch über das Erdenleben erhebenden Phan-

---

*) Ihn zum Katholiken, oder doch mindestens zum heimlichen Katholiken zu machen, ist eine Schrulle, die man einem sonst so geschmackvollen Manne wie August Reichensperger hingehen lassen mag.

**) Von Byron als Motto für seinen „Don Juan" gewählt!

tasie, und wo nur Raum dazu ist, betupft sein Pinsel die hässliche oder doch gleichgültige Wirklichkeit mit dem in allen Farben glänzenden Schmetterlingstaub der Poesie. Derselbe Mann, der in den „Lustigen Weibern von Windsor“ das Höchste in der dichterischen Gestaltung des Philistertreibens vollbracht, hat im „Sommernachtstraum ein Gewebe aus Mondesstrahlen und Musikakkorden geknüpft.

Sein Realismus wurzelte in der engsten Berührung mit dem englischen Volksleben; er war kein Stubendichter, er kannte die Schenken am Strande der Themse, die Amtsstuben der Advokaten, wie die Säle der vornehmen Gönner. Die holländischen Anklänge in dem Trinkliede im „Othello“ und das Wort „*crants*“ (Kranz) im „Hamlet“ hat er gewiss nicht in Büchern, sondern in den holländischen oder deutschen Schankstuben gefunden, welche damals in London blühten. Selbst aus den Kreisen des Volkes hervorgegangen, sog Shakspeare aus Geist und Sprache seines Volkes die besten Anregungen zu seiner Kunst der Charakterschilderung und zu seinem sprachlichen Ausdruck. Namen wie Bardolph, Peto, Fluellen, Evans, Ford lustigen oder pedantischen Andenkens finden sich sämtlich in dem Stratford des 16. Jahrhunderts als Namen wirklicher Personen; seine Landsleute hatten ihm Modell stehen müssen zu seinen Schöpfungen. Auch sei auf die unverfälschte Wahrheit solcher Figur wie des Dr. Cajus („Lustige Weiber“) hingewiesen, dessen französisches Englisch ein prächtiges Seitenstück abgibt zu dem französischen Deutsch des Lessingschen Riccaut de la Marlinière.

Über Shakspeares bis ins Einzelne gehende Kenntnis des Naturlebens sind zahlreiche Sonderschriften erschienen: wo er ein Stück lebendiger Natur schildert, tut er es nicht mit der schablonenhaften Allgemeinheit des Stubendichters (wie z. B. Milton), sondern irgend einen glücklich erspähten einzelnen kleineren Zug weiß er zu einer Anschaulichkeit zu bringen, dass man gleich das Ganze sieht, hört und fühlt.

In der Anerkennung von Shakspeares „Objektivität“ stimmen alle Ästhetiker überein. Das Wort von dem Schöpfer, der sich hinter seiner Schöpfung unsichtbar verbirgt, ist zutreffend. Das Freisein seiner Dramen von jeder persönlichen Vordringlichkeit ist so staunenswert, dass man kaum glauben kann, das alles habe dieselbe Hand geschrieben oder dasselbe Herz diktirt. Liest man die Aussprüche seiner Helden, so haben sie alle Recht, so sehr sie einander wider-

sprechen. Es geht damit, wie mit den Widersprüchen in den Sittensätzen der Bibel. Bestimmte Schlüsse auf Shakspeares persönliche Weltanschauung aus seinen Stücken zu ziehen, ist ebenso unklug wie unnütz. Mehr als den allgemeinen Schluss, dieser Dichter müsse ein Mann mit einem glühenden Herzen und einem hoheitvollen Sinn gewesen sein, lässt eine unbefangene Lektüre Shakspeares nicht zu. Selbst solche allerdings mit einer gewissen Hartnäckigkeit wiederkehrenden Züge, wie die Verachtung des Pöbels (in „Heinrich VI.“, „Coriolan“, „Julius Caesar“), die Betonung des Vorrechts der Aristokratie finden ihr aufwiegendes Gegengewicht in den so beredten Worten des Junius Brutus im „Coriolan“ (III, 1), welche man bislang nicht genug gewürdigt hat:

> Du sprichst vom Volk,
> Als wärest du ein Gott, gesandt zu strafen,
> Und nicht ein Mann, der seine Schwachheit teilt!

Dass Shakspeare zu der Zahl Derer gehörte, welche das Recht des Individuums gegenüber dem Haufen, heiße dieser nun Staat oder Pöbel, — welche den „Verstand der Wenigen“ gegen den „Unsinn der Mehrheit“ verteidigten, wer will ihm das verargen?

Shakspeares nie sich verleugnende Kunst, die Menschen und die Dinge sich selbst uns aufzwingen zu lassen, seine künstlerische Zurückhaltung ist die Wirkung des tiefsten Kernes seiner Auffassung vom Drama. Das antike Drama, mit all seiner hohen Formvollendung, kannte Eines nicht, womit die echte Tragödie steht und fällt: die Willensfreiheit des Helden. Der eigentliche Held der griechischen Tragödie ist die Gottheit, oder ein noch Unbekannteres: das Schicksal. Der Charakter der Personen macht sich nur nebenher als Triebkraft des Dramas geltend; in ehernen Händen ruht Anfang und Ende vorbestimmt und unabänderlich. Der Charakter wird von der Handlung überwältigt, und über beiden schwebt die Moira, die durch irgend einen gefälligen Gott, den bekannten „Deus ex machina“, in das menschliche Leben eingreift. Bei Shakspeare dagegen entwickelt sich alle Handlung aus den Charakteren des Stückes; in ihrer Brust sind ihres Schicksals Sterne. Macbeth wird zum Morde Duncans nicht durch die Hexen gezwungen; die Hexen sind nur die grausige Widerspiegelung seiner langgehegten, wenn auch noch nebelhaften Herrschaftspläne. — Hamlet stirbt nicht

bloß durch die vergiftete Waffe des Laertes, und Desdemona ist kein Opfer des unglückseligen Taschentuchs allein, so wenig wie etwa Lear oder Cordelia an Alterschwäche oder durch den Zufall des zu langsamen Rettungsboten sterben. Sie alle vollenden ihren Lauf innerhalb der Grenzen, die ihnen ihre unveräußerliche Natur gesteckt hat; sie tragen in sich den Keim und die Todesfrucht eines dramatischen Lebens. Daher die uns wie ein Hauch aus der Ewigkeit anwehende Wahrheit der Gestalten Shakspeares und ihrer Geschicke.

Der alte Matthias Claudius hat diese Wahrheit Shakspeares im Gegensatz zum französischen klassischen Drama aufs schlagendste gekennzeichnet durch den Vergleich mit Voltaire:

> Meister Arouet sagt: ich weine. —
> Und Shakspeare weint.

Ja, ein großes Weinen geht durch seine Tragödien. Die herrlichsten, die lieblichsten Menschen werden mitleidlosen Schrittes vom Verhängnis unter die Füße getreten. Aber die tragische Weihestimmung in uns nach der Lektüre solcher Stücke wie Othello, Romeo und Julie, Hamlet, Lear, jene Stimmung schmerzlichen Entzückens, sie beruht ausschließlich auf der Kunst des Dichters, uns das Verhängnis in den Charakteren begründet zu zeigen. Und sind nicht die Tränen an sich eine Erleichterung des Gemütes? Solche Tränen, wie wir sie nach Sophokles' „Antigone“ weinen, dem einzigen antiken Stücke Shakspearescher Größe und zugleich Shakspearescher Freiheit, — oder solche, wie Othello und Desdemona sie uns abzwingen, sie sind die beste Rechtfertigung für die Unerbittlichkeit, mit welcher die beiden größten Tragiker der Erde ihre schönsten Gebilde an sich selber zu Grunde gehen lassen.

Dass Shakspeare, wie jeder große Dichter, den Schmerz des Daseins empfunden, die Verzweiflung über die Nichtigkeit alles Erdgeschaffenen, das lehrt fast jede seiner großen Tragödien. Er macht nicht viele Worte darüber; die längste zusammenhängende Stelle dieser Art sind die oben erwähnten Verse aus dem „Sturm“ (S. 145). Aber wer fühlte nicht den ganzen Schauer der Hoffnungslosigkeit des Menschenlebens bei dem furchtbar überzeugenden „*Never! Never! Never! Never! Never!*“, welches der sterbende Lear an der Leiche Cordelias wimmert! Diese großartige Einfachheit an der entscheiden-

den Stelle bei demselben Dichter, dem man wortreiche Übertreibung so häufig vorwirft! Wer Augen zum Sehen und ein Herz zum Nachfühlen geistiger Größe hat, der weiß, dass jenes fünfmalige „*Never!*“ nur von Shakspeare sein kann, und der zuckt bei dem gelegentlichen Schwulst in Nebenstellen die Achseln und tröstet sich mit der Geschmacklosigkeit des Regisseurs und der Schauspieler des Globe-Theaters, — und daran tut er wohl!

Man hat sich in weiten Kreisen daran gewöhnt, das Genie für eine Art göttlichen Wahnsinns zu halten, der blindlings das Richtige treffe, ungefähr in Nachtwandlerart. Sonderlich in Bezug auf Shakspeare ist die Auffassung, er sei ganz Genie, d. h. ganz ein willenloses Spiel einer glücklichen Laune der Natur gewesen, schon sehr alt. Milton hat den Anstoß dazu gegeben durch die bekannten gutgemeinten, aber phrasenhaften Verse:

Or sweetest Shakspeare, Fancy's child,
Warbles his native woodnotes wild.

Dieser Aberglaube von der „Naturdichterei“ Shakspeares spukt noch heute in vielen Köpfen. Als ob nicht das Drama, seiner Form nach die kunstvollste Gattung der Poesie, außer dem poetischen Anschauungs- und Ausdrucksvermögen auch das Seltenste: das des zweckmäßigen Aufbaus, im allerhöchsten Maße erheischte! Als ob in der ganzen Weltlitteratur sich auch nur ein Beispiel eines „Naturdichters“ als eines großen Dramatikers nachweisen ließe! Die ernsthafte Forschung hat in Shakspeare längst auch den gebildeten Künstler erkannt, der zwar seiner Zeit und seinen Zuhörern Zugeständnisse des Geschmackes aller Art gemacht, der aber an sinnreicher Vorausberechnung der Kunstwirkung seiner Dramen es mit jedem Bühnentechniker aufnimmt.

Nur in Frankreich hat die oberflächliche und beschränkte Anschauung noch Anhänger von Ruf, welche in Shakspeare nichts Besseres sehen, als einen zuweilen, vielleicht sogar oft, ohne Plan, ohne Kunstabsicht, sinnlos, taumelnd, halbtrunken das Richtige treffenden Naturburschen. Die Sippe dieser Menschen ohne Organ für Shakspeare ist keineswegs mit Voltaire ausgestorben. Mehr oder minder spricht noch die heutige Ästhetik in Frankreich Vol-

taires Wort vom „*sauvage ivre*“ in Bezug auf Shakspeare nach. Hippolyte Taine, dessen „Geschichte der englischen Litteratur“ von den Franzosen, folglich auch von den Deutschen, für das Beste gehalten wird, was man über den Gegenstand schreiben könne, hat mit mehr Worten, aber von derselben Grundanschauung geleitet, Voltaires Wort abgewandelt. Keine Silbe bei ihm über Shakspeare den Künstler; nach Taine ist alles wie im Rausche hingerast worden*). Taine und seine Schule sind freilich überhaupt ungeeignet, dem Außergewöhnlichen gerecht zu werden; sein System besteht darin, uns den Kulturzustand irgendeines Zeitabschnittes sehr anschaulich zu schildern und dann mit unerschütterlicher Sicherheit daraus zu schließen, vermittelst $a + b = c$, dass aus den und den Kulturbedingungen, aus dem und dem „*Milieu*“ (der Lieblingsphrase dieser Schule) sich die und die Dichtung notwendig entwickeln musste. Nun ist es aber das Wesen des Genies, dass es nicht das Erzeugnis ist, welches sich mathematisch vorausberechnen ließe; das c, welches sich aus den bekannten Größen a und b ergibt, ist eben der Dutzenddichter. Mit der Kulturgeschichtsmathematik reicht man zur Erfassung eines doch nur mit dem bischen Menschlichen in seiner Zeit haftenden Menschensohnes wie Shakspeare nicht aus. —

Diese kleine Abschweifung schien mir bei der Gefährlichkeit der Methode Taines in der Wertschätzung der Dichter ersten Ranges geboten. Diese Methode reicht für die Schätzung von Leuten wie Ben Jonson aus, die nichts waren, als der Ausdruck ihrer irdischen Zeit; — einen über alle Zeiten hinausragenden Riesen wie Shakspeare misst man nicht mit den Maßstäbchen der kulturgeschichtlichen Kleinforschung. Man kann aus den vielen schönen Handbüchern bogenweis Auszüge abschreiben über die äußeren und inneren Einrichtungen der Londoner Theater, über Sitten, Kleidung, Hausgerät u. s. w. im 16. und 17. Jahrhundert, und doch das Verständnis des inneren Kernes Shakspearescher Dramatik nicht um ein Jota fördern.

Wie man darüber je hat im Zweifel sein können, dass Shakspeares Bildung eine fast allseitige gewesen, ist mir völlig unbe-

---

*) Eine der komischsten Stellen bei Taine lautet: „Die Raserei kam in seinem persönlichen Betragen nicht zum Ausbruch, weil sie einen Abfluss in seinen Versen erhielt!“

greiflich. Ben Jonson, der fleischgewordene Philologendünkel, glaubte Shakspeare jeden Anspruch auf höhere Bildung abgeschnitten zu haben mit den bekannten Worten: er habe wenig Latein und noch weniger Griechisch gewusst! Als ob Shakspeare bei der Ausnutzung der griechischen und römischen Litteratur zu seinen Zwecken, die eben keine philologischen waren, nicht mit Übersetzungen auskommen konnte! Auch Schiller und Goethe haben wenig oder kein Griechisch verstanden. Das Verhältnis zwischen Shakspeare und Ben Jonson hat mancherlei Ähnlichkeit mit dem zwischen Chaucer und Gower. Die Gelehrteren waren Ben Jonson und Gower, aber genannt werden sie mehr wegen ihrer großen Nebenbuhler, als wegen ihres eigenen Wertes. Nach einer Anekdote soll Shakspeare den philologischen Ben Jonson wegen seines Latein sehr witzig verspottet haben.

Die Belesenheit Shakspeares muss eine ungeheure gewesen sein. Aus den Werken von J. Payne Collier*) und Simrock über des Dichters Quellen ergibt sich eine solche Unsumme der mannigfaltigsten Kenntnisse auf fast allen Lebens- und Litteraturgebieten, wie sie selbst bei einem neueren Dichter, alle Zeitumstände in Betracht gezogen, zu den Seltenheiten gehören würde. Shakspeare kannte die italienische Dramen- wie Novellenlitteratur, besaß einige Kenntnis vom spanischen Theater, hatte die griechischen und lateinischen Komiker zum Teil gelesen, die klassischen Geschichtschreiber fleißig studirt, aber daneben auch solche Bücher gelesen, in welchen er nicht unmittelbare Anregungen zu dramatischer Tätigkeit suchte: Rabelais und Montaigne, dazu seines Landsmanns Spenser „Feenkönigin“ hat er nachweislich gekannt. Das einzige noch erhaltene Stück aus Shakspeares persönlichem Besitz ist jene obenerwähnte englische Ausgabe der *Essais* von Montaigne, mit seiner eigenhändigen (hoffentlich nicht gefälschten!) Namenseinzeichnung, — heute im Gewahrsam des *British Museum*. Montaigne scheint einen nachhaltigen Einfluss auf ihn geübt zu haben; seine duldsame, versöhnliche Auffassung menschlicher Dinge wurde durch Montaignes gutmütige Zweifelsucht nur bestärkt.

In Shakspeares historischen Dramen, namentlich in den Rö-

*) *Shakspeare's Library. A collection of the novels, tales and romances used by Shakspeare in the fabrication of his dramas.* 2 Bände. London 1843.

merstücken, weht echter geschichtlicher Geist. Die Altertumsgelehrsamkeit mag Shakspeare noch so viele Verstöße im einzelnen nachweisen, die Schlaguhren im „Julius Cäsar“ oder die Trommeln in den Römerheeren, — dennoch hat nie ein Dichter so rückschauend-prophetisch antike Menschen dargestellt, wie er. Gegen die öde Langweile und Poesielosigkeit der heute im üppigsten Wucherflor stehenden geschichtlichen Roman- und Dramenschreiberei weiß ich keinen besseren Rat, als sich zu den Römertragödien Shakspeares zu flüchten; der weltweite Abstand zwischen Handwerkerei und großer Kunst wird auch dem blödesten Auge klar werden.

Dem Vorwurf, dass Shakspeare den entsetzlichen Schnitzer begangen, von der „Küste Böhmens“ zu sprechen („Wintermärchen“), halte ich entgegen, dass er auch von der nach dem Mittelpunkt der Erde strebenden Schwerkraft spricht, vor Galilei („Troilus und Kressida“ IV, 2)! Ob übrigens die böhmische Seeküste einem Druckfehler oder einem sich über die Schranken des Schulwissens keck hinwegsetzenden Phantasiesprung ihr Dasein verdankt, lasse ich unerörtert. Ben Jonson allerdings hätte solchen Schnitzer nie begangen.

Shakspeares „Fehler“ sind allesamt solche, welche jedes Auge herausfindet. Bedenkt man, wie himmlisch sorglos er mit seinen Werken umging, die er wohl schwerlich jemals wieder einer Feile unterwarf, die er vor allem niemals zum Druck bestimmt hat, sondern ausschließlich zur Wirkung auf der Bühne, so rücken auch seine unleugbaren Fehler in eine andere Beleuchtung.

Gewiss erregt es ein bedauerndes Lächeln, sieht man gewisse Shakspeare-Erklärer sich abmühen, auch da noch Shakspeare in seiner vollen Kraft zu erblicken, wo ein unbefangenes Auge entweder nichts oder offenbare Druckfehler sieht. Am ärgsten haben es nach dieser Richtung die deutschen Romantiker getrieben und in ihrem Gefolge Gervinus. Das Hineingeheimnissen und das Herausklügeln musste eine Gegenströmung erzeugen. Der frohgemute Leser, der in Shakspeare zwar den größten Dramatiker und den größten schöpferischen Dichtergeist anerkennt, aber weiß, dass auch er ein irrender Mensch war und in einer Zeit lebte, wo zarteste Empfin-

dung hart neben sich gröblichsten Ungeschmack hatte, — der gibt die unleugbaren Schwächen auch dieses Gewaltigen zu. Er tut das mit dem Gefühl, dadurch dem Verständnis des Dichters eigentlich menschlich näher gerückt zu sein. Zu diesen Schwächen gehört Shakspeares plötzliches Nachlassen in der Wucht der Charakterzeichnung, wie es leider der Schluss mancher Stücke aufweist. Wie weit dieses Erlahmen wirklich ihm anzurechnen ist, oder dem Theaterbedürfnis, also dem Eigenwillen des Regisseurs, — oder gar dem unbefugten Herausgeber der gedruckten Dramen (in den Quartos), wird nie ermittelt werden. Hält man sich an den nun einmal vorliegenden Text, so muss man zugeben, dass z. B. der Ausgang des „Coriolan": die Hinterlist des Aufidius und die ihr unvermittelt folgende Theaterreue zu dem Schwächsten gehört, was Shakspeares Namen trägt. Dem Leser aber, der sich über diesen durchaus verwerflichen Schluss ärgern möchte, empfehle ich, gleich darauf noch einmal die gewaltige Szene desselben Stückes (Akt IV, 5) zu lesen, in welcher Aufidius den Coriolan begrüßt, von den Worten „*O Marcius, Marcius!*" bis zum Ende, und dann selbst einmal vergleichende Textkritik an der Hand dieser beiden Szenen zu üben!

Zu den begründetsten Vorwürfen gegen Shakspeare Sprache gehört ferner der des „Concettismus" und „Euphuismus", also der gesuchten Witzigkeit, der Geziertheit und Geschraubtheit. Von diesem Vorwurf ihn zu reinigen, reicht die Berufung auf den entstellten Text allerdings nicht aus. Shakspeare hat dem dichterischen Stil seines Jahrhunderts Opfer gebracht, bewusst und unbewusst. In steter Berührung mit der Bühne und ihrem längst vor ihm eingebürgerten Theaterstil; gezwungen, um des Erfolges willen zum Publikum herabzusteigen, damit er es zu sich heraufzöge, erinnert er durch seinen Stil oft an gewisse Äußerlichkeiten in den Werken seiner dramatischen Zeitgenossen. Aber wir söhnen uns selbst mit seinem Concettismus aus, wenn wir diesem solche Perlen verdanken wie die liebliche, phantastisch-anmutige erste Begegnungsszene zwischen Romeo und Julia, die als Probe dieser Seite in Shakspeares Stil hier mitgenommen werden mag:

Romeo: Entweih ich diesen heiligen Altar
Mit sünd'ger Hand, verzeih' mein hold Erkühnen:
Errötend naht der Lippen Pilgerpaar,
Den rauhen Druck durch zarten Kuss zu sühnen.

Julia: Mein Pilger, Ihr tut Unrecht Euren Händen,
Das ich als feine Demut loben muss:
Denn Pilger dürfen sich an Heilige wenden,
Und Hand in Hand ist frommer Waller Kuss.
Romeo: Doch haben Heilige nicht auch Lippen?
Julia: Ja,
Wie Pilger, um Gebete aufzusenden.
Romeo: O dann bring Lippen mir wie Hände nah!
Sonst muss mein Glaube in Verzweiflung enden.
Julia: Still stehn die Heiligen, auch im Zugestehn.
Romeo: O dann steh still, bis ich erreicht mein Flehn!
(Er küsst sie.)
So ist mein Mund durch deinen Mund entsündigt.
Julia: Doch trägt mein Mund jetzt deiner Sünde Spur.
Romeo: Sünde von mir? O Fehltritt süß verkündigt!
Gib sie mir wieder! (Er küsst sie abermals.)
Julia: Ihr küsst nach der Schnur!

So sehen die Fehler Shakspeares aus! Nicht immer, aber sehr oft.

Ein andrer Vorwurf gegen seinen Stil, besonders von den Franzosen (Voltaire!) erhoben, ist der wegen der Mischung des Tragischen mit dem Komischen, ja dem Possenhaften. Dass in dieser Beziehung Shakspeare auf den Gallérie- und Parterre-Geschmack der von ihm selbst keck genug verspotteten „Gründlinge" im Publikum Rücksicht nehmen musste, liegt klar auf der Hand; dass aber sehr viele der schlimmsten Späße Schauspielerzusätzen ihr Dasein verdanken, ist mindestens sehr wahrscheinlich. Echt-shakspearisch dagegen kommt mir die oft angegriffene Pförtnerszene im „Macbeth" (II, 3) vor, welche mit ihrem wortwitzelnden Spaß die tiefe Tragik des Vorhergehenden und Nachfolgenden unterbricht. „Frostig" hat eine poesielose Kritik solche Szenen genannt, — ja frostig wie das Gefühl, welches uns beim Anschauen des Entsetzlichen die Haut eisig erzittern macht. Keiner der großen Tragiker ist tiefer als Shakspeare von der Wahrheit durchdrungen gewesen, dass die erschütterndste Tragik im Menschenleben, also Tod und Liebe, gemischt ist mit plattem und schaurig-spaßhaftem Beiwerk. Die echt germanische Neigung, gerade in den Becher des bittersten Schmerzes einen Tropfen herbscherzender Laune zu tröpfeln, diese Neigung, die seit dem Nibelungenliede aller germanischen Litteratur anhaftet, hat in Shakspeare vielleicht ihren genialsten Vertreter gefunden. Wohl stört uns manchmal sein Wortwitz als überflüssig, uns Deutsche wohl mehr als die sprachlich mit ihm fühlenden Eng-

länder; aber wär fände es ungehörig, wer lächelte auch nur einen Augenblick, wenn Marcus Antonius an der Leiche des Cäsar wortspielend schluchzt (III, 1):

> Pardon, me Julius! Here wast thou bay'd, brave hart;
> Here did'st thou fall; and here thy hunters stand,
> Sign'd in thy spoil, and crimson'd in thy lethe.
> O world, thou wast the forest to this hart;
> And this, indeed, o world, the heart of thee.
> How like a deer, strucken by many princes,
> Dost thou here lie!

Auch unnütze Einschiebsel gibt es bei Shakspeare manche, wenigstens solche, die der neueren Bühne Schwierigkeiten machen. Aber das Überflüssige ist häufig gerade das Poetische, und gewisse Überflüssigkeiten bei Shakspeare möchten wir nicht missen um alle theatertechnisch vollendeten Salonstücke unserer Zeit, in denen sich wenig Überflüssiges, aber auch nichts Poetisches findet. Gewiss ist die köstliche Beschreibung der Feenkönigin Mab in „Romeo und Julia" (I, 4) zum Verständnis des Stückes und zur Abwickelung der Fabel „entbehrlich"; hier stehe aber diese „Abschweifung", diese „Überflüssigkeit", und der Leser, der sie hoffentlich schon kannte, aber gewiss gern noch einmal liest, sage selbst, ob er sie entbehren möchte einem schnelleren Fortschreiten der Handlung zuliebe:

> Romeo: Mir kam ein Traum zur Nacht.
> Mercutio: Mir auch.
> Romeo: Lass hören.
> Mercutio: Mir träumte, dass uns Träume oft betören.
> Romeo: Doch oft schon kündeten sie Wahrheit mir.
> Mercutio: O dann, seh ich, war Königin Mab bei dir,
> Sie hilft den Feen und kommt in Gestalt,
> Nicht größer als im Ringe der Agat
> Am Zeigefinger eines Aldermann;
> Es zieht sie ein Gespann von Sonnenstäubchen
> Über der Menschen Nasen, wenn sie schlafen;
> Die Wagenspeichen sind von Spinnebeinen;
> Der Deckenschlag ist von Heuschreckenflügeln;
> Das Joch aus dem Geweb der kleinsten Spinnen;
> Das Halsgeschirr besteht aus Mondscheinstrahlen;
> Die Peitsch' aus Heimchenbein und Samenkapseln.
> Ein Mückchen, grau gekleidet, dient als Kutscher,
> Nicht halb so groß wie'n kleines, rundes Würmchen,
> Wie man's im Finger träger Mädchen findet;
> Ihr Wagen ist 'ne hohle Haselnuss.

Gehöhlt von Schreiner Eichhorn oder Wurm,
Der Feen uralten Kutschenfabrikanten.
So jagt sie Nacht für Nacht durch das Gehirn
Der Liebenden, die dann von Liebe träumen;
Ums Knie des Höflings, der Kratzfüße träumt;
Über des Advokaten Finger, der
Von Goldeinstreichen träumt; über die Lippen
Von Damen, die sofort von Küssen träumen. —
Oft jagt sie über eines Höflings Nase,
Der träumt, wie Bittgesuche auszuspüren;
Oft kitzelt sie auch mit Zinsferkelschwänzchen
Des Pfarrers Nase, wenn er schlafend liegt,
Und dann träumt er von einer neuen Pfründe.
Oft fährt sie über des Soldaten Nacken,
Der dann von Fremder Halsabschneiden träumt,
Von Breschen, Hinterhalten, spanischen Klingen,
Von Lebehochs bei riesigen Pokalen!
Dann trommelt sie ins Ohr ihm; er springt auf,
Erwacht und flucht vor Schreck ein Stoßgebet,
Und schläft aufs neu. — — (Bodenstedt.)

Shakspeare ist schwülstig, sagt eine gewisse Art von Kritik, welche in dem Gesprächton von Gevatter Schneider und Handschuhmacher den richtigen Theaterton erkennt und z. B. in einer Benedixschen Familiensimpelei den Gipfel theatralischer Leistung erblickt. Dass der dramatische Stil des 16. Jahrhunderts, nicht bloß in England, sondern genau so in Frankreich und Deutschland, ja auch in Spanien, um eine ganze Oktave des Ausdrucks höher geschraubt war, muss ohne weiteres zugegeben werden. Will man aber Shakspeare gerecht werden, so hat man seine Gangart nicht mit dem gleichmäßigen Trott der Paradepferde des französischen klassischen Theaters im 17. Jahrhundert zu vergleichen, sondern mit dem Stil der Dramatiker vor ihm und um ihn herum, — und dann staunt man, wie es möglich war, dass er sich inmitten der allgemeinen Unnatur, ja immerhin des Schwulstes, so menschlich wahr und klar und einfach erhielt. Sein Instrument, die Sprache des 16. Jahrhunderts, war nicht so zartgestimmt wie die des 17. und 18. Jahrhundert; aber man lese einmal die Dramen unserer „Stürmer und Dränger", lese Schillers Jugenddramen, mit ihrem bis zum wüsten Unsinn, bis zur peinlichen Lächerlichkeit gesteigerten Schwulst, der nicht ausschließlich der Nachahmung Shakspeares zuzuschreiben ist! Auch gibt es bei Diesem Schwulst — und Schwulst. Mir sind die Anfangsverse von Richard III.:

Nun ward der Winter unsres Missvergnügens
Glorreicher Sommer durch die Sonne Yorks,
Und das Gewölk, das unser Haus belastet,
Im tiefen Schoß des Ozeans versenkt —

noch nie wie Schwulst vorgekommen, sondern wie Poesie; und auch die Stelle im „Othello“ (III, 3) möchte wohl Keiner missen:

Fahr wohl, du wall'nder Helmbusch, stolzer Krieg,
Der Ehrgeiz macht zur Tugend! O fahr wohl!
Fahr wohl, mein wiehernd Ross und schmetternd Erz,
Mutschwelln'de Trommel, muntrer Pfeifenklang,
Du königlich Panir und aller Glanz,
Pracht, Pomp und Rüstung des glorreichen Kriegs!
Fahr wohl! Othellos Tagwerk ist getan!

Dass aber Shakspeare, der Sklave und zugleich der Gebieter seiner Zuhörer, wie jeder rechte Bühnendichter, — dass er keineswegs blind dem Stilungeschmack seiner Zeit gegenübergestanden, lehrt die reizende Art, mit welcher er, gerade er, die geschraubte Bombasterei des zeitgenössischen Dramas offenkundig verspottet, nämlich durch die unwiderstehlich komischen und euphuistischen Redewendungen Pistols in „Heinrich IV.“ und „Heinrich V.“ Und ein Dichter, der sich diesen klaren Blick für das Hauptgebrechen seiner litterarischen Zeit bewahrt hatte, sollte ihm so gänzlich anheimgefallen sein, wie die Philisterkritik à la Benedix*) uns einreden will?!

---

*) Über Roderich Benedix' Buch „Die Shakspearomanie“ (Stuttgart, Cotta, 1873) hier ein kurzes Wort. — Es ist in Deutschland von Freunden wie von Widersachern Shakspeares viel dummes Zeug über den Dichter geschrieben worden; aber eine so von allen Musen, selbst von der der deutschen Grammatik, verlassene, so völlig idiotische Sudelei wie jenes Buch des sonst so belustigenden Theaterstückschreibers ist nie und nirgends verübt worden. Die Verlagshandlung bezeichnete dieses Opus damals als des kurz vorher gestorbenen Benedix' „Vermächtnis an die deutsche Nation“! Zur Ehre Deutschlands muss ich feststellen, dass fast die gesamte deutsche Kritik jenes bodenlos dumme und nichtswürdige Machwerk zu seiner Zeit verurteilte, und das Urteil wäre noch herber ausgefallen, wenn nicht das frische Grab einige Schonung verlangt hätte.

Nicht zu verwechseln mit Benedix' Krittelei sind die ernsten, wenngleich von ganz falschen Voraussetzungen ausgehenden „Shakspeare-Studien eines Realisten“ von Rümelin (2. Aufl. 1873), aus denen auch besonnene Verehrer Shakspeares viel lernen können.

Bei dieser Gelegenheit sei erwähnt, dass Benedix schon einen Vorgänger

Shakspeares „Unanständigkeit“ muss zugegeben werden, wenn man den Maßstab unserer Zeit anlegt, in welcher bekanntlich die Mehrzahl der Leser aus Frauen, eigentlich aus Mädchen, besteht. Für diese aber hat Shakspeare in allererster Reihe nicht geschrieben. Reifen Männern wird die Derbheit des Dichters vielleicht manchmal peinlich sein, aber sie werden ihn deshalb schwerlich für unsittlich erklären. Dass Shakspeares Zeitgenossen in dem Punkte gröber besaitete Seelen besaßen, weiß Jeder, der sich um die Kulturgeschichte des 16. Jahrhunderts auch nur oberflächlich gekümmert hat. Seine Herzenskeuschheit aber gerade an den wertvollsten Stellen, die den höchsten Forderungen einer geläuterten Sittlichkeit genugtut, muss jedes reine Gemüt mit Bewunderung erfüllen.

Eine Stelle statt vieler zum Beweise für diesen oft übersehenen Zug in Shakspeares Wesen. Jago will in teuflischer Lust Desdemona zwingen, die schmutzigen Worte nachzusprechen, welche Othello ihr in der höchsten Raserei seiner Eifersucht entgegenschleudert (IV, 2):

> Iago: What's the matter, lady?
> Emilia: Alas, Iago, my lord hath so bewhored her,
> Thrown such despite and heavy terms upon her,
> As true hearts cannot bear.
> Desdemona: Am I that name, Iago?
> Iago: What name, fair laidy?
> Desdemona: Such as she says my lord did say I was.*)

Das Gespräch zwischen Desdemona und Emilia am Schlusse des IV. Akts gehört gleichfalls zu dem Keuschesten, was je aus einer Dichterfeder geflossen, trotz den losen Reden Emilias.

In England hat man einen „gesäuberten Shakspeare“ gedruckt, — wohl bekomms!

In demselben England — zum Glück in England allein — ist

gehabt hat in einem gewissen Thomas Rymer, der 1693 sich dahin äußerte (nach Ulrici): „dass jeder Affe sich besser auf die Natur verstehe und jeder Pavian mehr Geschmack besitze als Shakspeare, und dass in dem Wiehern eines Pferdes oder in dem Knurren eines Kettenhundes mehr Verstand und mehr Menschlichkeit zu finden sei, als in Shakspeares tragischem Pathos.“ — Die Shakspeare-Litteratur hat eben auch, ganz nach dem Vorbilde des Dichters, neben dem würdigen Ernst den boshaften Clown aufzuweisen.

*) Keine Übersetzung kann dieser Stelle gerecht werden, die ich deshalb — nicht aus Prüderie — im Urtext gebe.

gegen Shakspeare auch der Vorwurf der „Irreligiosität“ erhoben worden. Herr W. J. Birch (natürlich ein Geistlicher) hat in seinem Buch: „*An inquiry into the philosophy and religion of Shakspeare*“ (1848) sich der Mühe unterzogen, aus dem Dichter das Schlimmste zu machen, was es für einen Durchschnittsengländer geben kann: einen nicht bibelgläubigen, nicht gutanglikanischen Menschen! Dass er zu diesem frommen Zweck, der ihm die Mittel heiligte, absichtliche Textfälschungen vornahm und dass er die Äußerungen der Bösewichter in Shakspeares Stücken ohne weiteres als des Dichters eigne Ansichten verzeichnete, kennzeichnet diese kritische Büberei und Dummdreistigkeit genugsam.

Mit den Forderungen irgendwelcher Kirchlichkeit darf man an Shakspeare nicht herantreten; wie die Tragödien der Heiden Äschylos und Sophokles den Verfall des griechischen Heidentums lange überdauert haben, so würden Shakspeares Tragödien zum Menschenherzen sprechen, auch wenn dermaleinst das Christentum, besonders das anglikanische Christentum, nur noch im Gedächtnis der Geschichte fortleben sollte. Das hat Ben Jonson gemeint, als er in seinem schönen Gedicht auf Shakspeare („*To the memory of my beloved master, William Shakspeare*“) die prachtvollen Verse schrieb:

> Triumph, my Britain, thou hast one to show,
> To whom all scenes of Europe homage owe.
> He was not of an age, but for all time!

Sein persönlicher Charakter geht die Nachwelt wenig an, aber immerhin verdienen die zahlreichen Zeugnisse über ihn Beachtung, welche ihn übereinstimmend als einen liebenswerten, edlen Menschen hinstellen, — ganz so wie wir uns den Mann wünschen, der uns geistig so unendlich viel ist. Wenn gerade Ben Jonson, in manchen Punkten sein Widerpart, einmal ausruft: „*I loved the man!*“ und wenn gerade er das oben erwähnte Gedicht schrieb, noch immer das Schönste, was über Shakspeare in Versen gesagt worden, so hat das ein größeres Gewicht als unverbürgter Klatsch, der hundert Jahre nach seinem Tode zuerst in Büchern sich findet. — Ein späterer Schriftsteller, Cibber, berichtet in seinem „Leben der englischen Dichter“, wohl nach persönlicher Überlieferung, von Shakspeare: „*He was gentle, good-natured, easy and amiable*“.

Am ungeteiltesten ist die Anerkennung von Shakspeares Kunst der Charakteristik. Es wäre lohnend, aber im Rahmen dieses Buches untunlich, Stück für Stück darauf hin durchzugehen. Ich muss eine gewisse, ja sogar eine ziemlich eingehende Kenntnis wenigstens aller bedeutenderen Dramen Shakspeares bei den Lesern voraussetzen, und ich weiß, dass dies deutschen Lesern gegenüber keine ungerechtfertigte Voraussetzung ist.

Der menschliche Charakter, dieser höchste Gegenstand jedes Dichters, bildet den Kern, den Ausgangspunkt wie das Ziel fast jedes Shakspeare-Dramas.

Die deutsche Kritik, namentlich Gervinus und Ulrici, um die Kleineren zu übergehen, hat Shakspeare ernsthaft die Absicht untergelegt, er habe in jedem Stücke eine bestimmte „Idee", irgend eine blassgraue, nebelhafte Allgemeinheit verkörpern wollen, — gerade als ob Shakspeare ein Schülers Hegels gewesen wäre! Nein, menschliche Leidenschaften im Kampfe gegeneinander, — lachende, jubelnde, zuckende, blutende Menschenherzen, das sind die Stoffe, aus denen er seine Dramen erbaut. Darum auch überall das rote warme Lebensblut der raschen Handlung, welches sie durchströmt, und das Freisein von tendenziösen Rednerkunststücken.

Ein einziges Mal ist er scheinbar von diesem Grundsatz: Handlung, immer Handlung! abgewichen: im „Hamlet"; aber Hamlet ist eben der ewige Zweifler, der Zauderer, der über dem Belauschen jeder Willensregung nicht zum Wollen, und über dem Denken nicht zum Handeln kommt; kunstabsichtlich so vom Dichter gewollt in dieser Tragödie des Zweifels und der Tatenlosigkeit. Im „Hamlet" ist die Absicht des Dichters zu erkennen, ein Charakterbild des sein reiches Wesen in lauter kleine Anläufe zerfasernden, des kritisirenden im Gegensatz zum schaffenden Manne, des Typus mit einem Wort zu geben, der so unendlich viele Vertreter hat: des Menschen mit tausend Vorzügen und einem Gebrechen, dem der Willenlosigkeit. Hamlet zweifelt an allem, nur um nicht wollen zu müssen; zweifeln ist ja so sehr viel bequemer. Er zweifelt an Ophelia, an der jede Geberde und jedes Wort lautere Wahrheit; er zweifelt an der Erscheinung des Geistes oder doch an dessen Echtheit, denn sonst müsste er ja dem Gebot der Rache folgen, er müsste wollen und handeln. Daher auch seine große Feinsinnigkeit der Kritik in der Szene mit den Schauspielern; der Zweifel ist

der Anfang der Kritik, wie der Wille der Anfang des Schaffens. In diesem Sinne scheint mir der Schwerpunkt des Stückes in den berühmten Worten zu liegen:

> Der angebornen Farbe der Entschließung
> Wird des Gedankens Blässe angekränkelt,
> Und Unternehmungen voll Mark und Nachdruck,
> Durch diese Rücksicht aus der Bahn gelenkt,
> Verlieren so der Handlung Namen.

Dass Hamlet selber diese Worte spricht, gehört ganz zu seiner Art: seine kritische Schärfe kehrt er ebensogut gegen sich selbst wie gegen alle andern. —

Shakspeares Menschen sind nichts als irdische Menschen; keine Halbgötter und keine Helden im romantischen Sinne. Auch die himmlischsten Gestalten in seinen Stücken rückt er uns durch kleine Menschlichkeiten näher, so Julia, so Desdemona, so Ophelia. Aber welche rohe Auffassung, nach der gerade diese lieblichen Menschen zu Grunde gehen sollen um jener kleinen Schwächen willen! Weil Julia in der Leidenschaft erster Liebe dem geliebten Manne sich rückhaltlos in die Arme wirft, ohne ihrer Eltern Erlaubnis zu erbitten, die nicht zu erhalten sie sehr sicher sein kann, — darum soll sie, so will es die philisterhafte Kritik, sterben! Ach nein, sie und Desdemona und Ophelia sterben, weil die Erde auf die Dauer nicht für solche Wundergeschöpfe gemacht ist. Darin liegt die Tragik ihres Schicksals: alles Holdeste stirbt am frühesten; die kalte Faust des Geschickes benutzt Desdemonas echtweibliche Halsstarrigkeit im Bitten für Cassio nur als eine der vielen Waffen, die der Erde im Kampfe gegen das Schöne stets zu Gebote stehen. Wer da glaubt, das unglückselige Taschentuch koste Desdemona das Leben, und nicht vielmehr ihre unirdische Lieblichkeit, der weiß nichts vom Wesen der wahren Tragödie. So zahlen auch Romeo und Julie ihr Leben als Preis für ein kurzes berauschendes Glück und halten es nicht für zu teuer erkauft.

Zumeist lässt Shakspeare seine Personen sich selber charakterisiren durch Handlungen oder Reden; die Charakteristik durch andere dient dann nur zur Abrundung des Bildes. Vieler Worte bedarf es bei ihm nicht; oft genügt ein kurzer Satz, um den Charakter unverkennbar auszuprägen. Ich erinnere in dieser Beziehung an solche Worte wie die, welche besser als alles andere Cassius schil-

dern („Julius Cäsar“ II, 1); zu Marcus Antonius gewendet sagt Cassius nach der Ermordung Cäsars:

Your voice shall be as strong as any man's
In the disposing of new dignities.

Ihm ist Cäsars Beseitigung keine große Staatshandlung gewesen, sondern nur ein Mittel zur ungestörten Ausraubung des Staatsvermögens. — Und könnte etwas die Gattin Coriolans, Virgilia, dieses angstbebende Taubenherz, besser schildern als ihr Schreckens-Ausruf bei der bacchantischen Wonne, mit der Coriolans Mutter Volumnia sich ihren Sohn denkt „mit blutger Stirn“? Es ist nur ein Phantasiegebilde der Volumnia, aber dennoch schreit Virgilia:

His bloody brow! O Jupiter, no blood!

Und Coriolan selber vollendet das entzückende Bild dieses Weibes, das nichts ist als die liebende Gattin, indem er sie begrüßt mit den in seinem Munde unendlich zarten Worten: „*My gracious silence!*“ — So viel Liebe wendet Shakspeare an eine Figur, die zu den kaum beachteten gehört.

Die Franzosen führen aus ihrem klassischen Theater gewisse dramatische Schlagwörter an, welche den Gipfelpunkt der dramatischen Kunst ihrer Dichter des goldenen Jahrhunderts bezeichnen sollen, so das berühmte „*Qu'il mourût!*“ Corneilles, und das „*Zaïre, vous pleurez!*“ Voltaires. Shakspeare hat solcher Worte genug aufzuweisen, die einen großen Charakter mit all seinen Eigenheiten durch einen schnell dahinzuckenden sprachlichen Blitzesstrahl erhellen. Ich nenne, abermals aus „Coriolan“*), des stolzen Römers Wort an die ihn verbannenden Plebejer samt ihren Tribunen: „*I banish you!*“ (III, 3). Kann man in drei Worten beredter die Verachtung und zugleich den berechtigten aristokratischen Stolz einer großen Mannesseele gegenüber dem Haufen ausdrücken? So oft ich die gewaltige Abschiedsrede des Coriolan lese, welcher jene Worte

---

*) Dass ich gerade „Coriolan“ so oft als Beispiel wähle, geschieht wegen der wie in keinem andern Stücke Shakspeares so augenfälligen Übereinstimmung mit ganz modernen politischen Strömungen. Die Verachtung eines genialen Staatsmanns gegenüber der jedem Demagogenkunststück preisgegebenen Menge urteilsloser Köpfe, die heute verdammt, was sie gestern gepriesen, um es morgen vielleicht wieder zu preisen. — im „Coriolan“ findet sie ihren bis zum Verletzen schneidigen Ausdruck.

entnommen sind, durchschauert mich ein Gefühl unsagbarer Ehrfurcht vor der großen Gedankenarbeit, welche in jenem niederschmetternden Paradoxon ihren höchstgesteigerten Ausdruck fand.

Ein Wort von ähnlicher Wirkung findet sich im „Lear“ (V, 3), da wo der Bösewicht Edmund sich im Sterben an seinen Stolz, geliebt worden zu sein, anklammert, — der einzige Fall, in welchem die bei Shakspeare sonst häufige ganz unerklärte Reue eines Theaterschurken innerlich erklärt wird, — in diesem Falle durch die triumphirenden Worte: „*Yet Edmund was beloved!*“

Dieselbe Meisterschaft wie in der Charakterschilderung des Einzelnen zeigt Shakspeare da, wo er mit großen Massen zu tun hat. Nur Schiller kann an dramatischer Beherrschung von Massen auf der Bühne sich mit Shakspeare messen. Die Art, wie dieser im „Julius Cäsar“, im „Coriolan“, in „Heinrich IV.“ große Volksmengen handelnd eingreifen lässt, ist nie genug zu bewundern. Man muss solche Szenen in der Darstellung der „Meininger“ gesehen haben, um zu erkennen, welch ein Bühnenbeherrscher Shakspeare gewesen. Dass er sich auf Volks-Seelenkunde so gut verstanden wie auf die des Einzelnen, zeigt die weltberühmte Rede-Szene im III. Akt des „Julius Cäsar“. O, Shakspeare kannte den Geist der Volksversammlungen, welcher kalt bleibt bei den logisch aufgebauten, vernünftigen Auseinandersetzungen eines Brutus, aber sich zur Raserei entflammen lässt durch das rednerische, sehr poetische, aber sehr oberflächliche Wortgepränge eines Marcus Antonius.

Schließlich noch ein Zug in Shakspeares Wesen, welcher entscheidend ist für die Dauer seines Ruhmes. Er ist derjenige dramatische Dichter, welcher auf a l l e Stände ohne Unterschied die bleibend größte Anziehung ausübt. Die niedrige Stufe des neueren Theaterwesens in England hat natürlich auch Shakspeares Geltung geschadet; aber immer wieder kommen selbst dort Zeiten, in denen durch halbwegs günstige äußere Umstände, oft durch e i n e n einzigen guten Schauspieler, eine vollständige Wiedererweckung Shakspeares erfolgt. In Amerika und in England haben Booth und Irving für ihre Shakspeare-Darstellungen stets eine Teilnahme gefunden, wie sie nur zu den besten Zeiten des englischen Theaters zu finden war. Und vollends in Deutschland, dem Shakspeare ja so völlig eigen geworden wie kaum seinem eigenen Vaterlande, gibt es schwerlich

eine Stadt von nur zehntausend Seelen, die nicht in wenigen Jahren das ganze ständige Repertoire Shakspearescher Dramen hätte herunterspielen sehen. Und überall die gleiche Teilnahme der Gebildeten wie der Ungebildeten; überall das volle Verständnis für die dramatische Menschlichkeit dieses größten Bühnendichters. Es bedarf durchaus nicht des Pompes königlicher oder herzoglicher Hoftheater, um Shakspeare gerecht zu werden; kleinste Provinztheater leisten mit ihrem mittelmäßigen Personal oft recht Erträgliches, — etwa so wie unsere klassischen musikalischen Dramen, so der „Don Juan" und der „Freischütz" keines Bayreuther Prunktheaters bedürfen, sondern zur Not auch auf einer Dorfbühne die Herzen zu entzücken vermögen.

Shakspeare in Deutschland.

Einige Mitteilungen über das Schicksal der Shakspeare-Dramen in Deutschland mögen dieses Kapitel beschließen. Shakspeare ist eben für uns Deutsche mehr als ein nationalenglischer Dichter; wir nehmen von ihm ein großes Stück für uns in Anspruch, denn wir haben ihm ein großes Stück unserer besten geistigen Kräfte geopfert, — freilich um reich dafür entschädigt zu werden. Wir haben aber auch seiner eigenen Nation vieles von ihrem Shakspeare aufgraben helfen, was sie selbst mit oder ohne Schuld achtlos hat verschütten lassen. Deutschland hat seine Shakspeare-Gesellschaft so gut wie England; es hatte seine Shakspeare-Feier im Jahre 1864, die an innerem Schwung die englische Jubelfeier überbot, insofern als bei uns das Theater eine größere geistige Macht ist als in England, und als jedes Theater damals sein Bestes tat, den fremden Dichter zu ehren. Deutschland hat sogar etwas, was England meines Wissens noch entbehrt: eine eigene Zeitschrift für Shakspeare-Kunde: das „Shakspeare-Jahrbuch".

Ich folge in der schnellen Übersicht über die Geschichte Shakspeares in Deutschland im wesentlichen dem erwähnten vortrefflichen Werke von Rudolf Genée. Danach lassen sich früheste Spuren von Aufführungen Shaksparescher Stücke schon im Anfange des 17. Jahrhunderts für Nürnberg und einige andere Städte nachweisen. Es waren die „Englischen Komödianten", eine Gesellschaft Londoner Schauspieler, welche komödiespielend Deutschland durchzogen. Die Anwesenheit englischer Schauspieler an deutschen Höfen, so namentlich an dem

des dichterischen Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig, wird sogar schon aus dem Ende des 16. Jahrhunderts bestätigt.

1611 wurde in Halle *„eine teutsche Comödie ‚Der Jud von Venedig' aus dem engländischen"* aufgeführt; trotz dem Titel ist nicht sicher, ob Shakspeares „Kaufmann von Venedig" oder Marlowes „Jude von Malta" zu Grunde gelegen. — In einem 1620 erschienenen Buche *„Englische Comedien und Tragedien"* findet sich ein Stück „Titus Andronikus" mit Anlehnung an das unreifste aller Dramen Shakspeares gleichen Titels. — 1626 haben die „englischen Komödianten" am kurfürstlichen Hofe zu Dresden u. a. aufgeführt: „Tragödia von Romeo und Julietta", „Tragödia von Julio Cesare", „Tragödia von Hamlet einem Printzen in Dennemark", „Comödia von Josepho Juden von Venedigk", „Tragödia von Lear König in Engelandt". — Es erfüllt einen Deutschen mit stolzer Rührung, wenn er bedenkt, wie früh schon, drei Jahre nach des Dichters Tode! so viele seiner größten Stücke auf deutschem Boden heimisch zu werden begannen. — 1663 erschien von Andreas Gryphius, nach der Handwerkerkomödie im „Sommernachtstraum": „Absurda Comica. Oder Herr Peter Squentz. Schimpff-Spiel". Obgleich augenscheinlich nach Shakspeare gearbeitet, scheint dennoch Gryphius das Original nicht gekannt, sondern aus einer andern Quelle, einer früheren Bearbeitung des englischen Stückes, geschöpft zu haben. — 1672 erschien die erste übersetzerische Bearbeitung eines Shakspeare-Dramas: „Kunst über alle Künste, ein bös Weib gut machen" (nach Shakspeares „Zähmung einer Widerspänstigen") wahrscheinlich nach einer englischen Verarbeitung des echten Stückes.

Der erste Versuch einer wortgetreuen deutschen Übersetzung nach dem Original ist die des „Julius Cäsar" von dem preußischen Gesandten in London C. W. von Borck, gestorben (1747) als preußischer Staatsminister. Nach der von Genée mitgeteilten Probe (III. Akt) darf man die Borcksche Übersetzung, trotz den Alexandrinern, für gar nicht so übel erklären. — 1741 eiferte Gottsched gegen diese Cäsar-Übersetzung und zugleich gegen Shakspeare im allgemeinen; natürlich, was sollte Gottsched an Shakspeare finden, er, dem das klassische Theater der Franzosen der Gipfel der Poesie dünkte! — 1750 erwähnte Lessing zum erstenmal rühmend Shakspeare. — 1762 sah den ersten Band der Shakspeare-Übersetzung Wielands, welche 1766 abgeschlossen vorlag (22 Stücke enthaltend).

Wielands Übersetzung ist als die erste annähernde Gesamtausgabe achtungswert, heute aber fast ungenießbar. — Von 1775—1777 erschien in 12 Bänden die Übersetzung Shakspeares von J. J. Eschenburg, die erste, welche dem Genius des Dichters einigermaßen gerecht ward, obgleich sich der Übersetzer mit Prosa behalf. — Aufführungen einzelner Stücke mit dem Namen Shakspeares auf dem Theaterzettel fanden seit der Mitte des 18. Jahrhunderts wiederholt statt. — Durchschlagenden Erfolg hatte erst der „Hamlet“ bei der Aufführung in Hamburg in der Bearbeitung Schröders (1776). In Berlin wurde der „Hamlet“ zuerst 1777 aufgeführt. Von jener Zeit her stammt die zunehmende Beliebtheit Shakspeares bei dem deutschen Theaterpublikum. Dass Friedrich der Große für Shakspeare kein Herz und kein Verständnis hatte, so wenig wie für die unter seinen Augen neu erblühende deutsche Litteratur, ist ja bekannt. — 1784 erschien eine Macbeth-Übersetzung von Bürger. — Schlegels erster Versuch einer Shakspeare-Übersetzung erschien in Schillers „Horen“ (1796); die Schlegelsche Übersetzung selbst (17 Stücke enthaltend) von 1797—1810. — Im Jahre 1800 wurde Schillers Macbeth-Übersetzung, noch heute eine der schönsten, in Weimar aufgeführt, — 1812 „Romeo und Julie“ in einer Bearbeitung von Goethe. — Von 1818—1829 erschien eine Shakspeare-Übersetzung von Joh. Heinr. Voss und dessen Söhnen, — und 1825—1833 die noch heute bekannteste sogenannte Schlegel-Tiecksche Übersetzung, an der übrigens Tieck so gut wie nichts selbst getan. Eine große Zahl der besten Übersetzungen darin rührt vom Grafen Wolf Baudissin her (u. a. „Die lustigen Weiber von Windsor“, „Othello“ und „König Lear“); vieles auch von Tiecks Tochter Dorothea.

Von neueren Übersetzungen hebe ich nur die drei bedeutendsten hervor: die von Dingelstedt, Jordan, Simrock etc. (1865 bis 1867); die von Bodenstedt im Vereine mit Freiligrath, Gildemeister, Heyse, H. Kurz und Wilbrandt (1867); und endlich die durchgesehene Ausgabe der Schlegel-Tieck-Übersetzung durch die deutsche Shakspeare-Gesellschaft (1867). — Eine der besten Text-Ausgaben dankt England gleichfalls deutschem Fleiß und deutscher Liebe: die von Nikolaus Delius (1868).

Wie Shakspeare im 18. Jahrhundert in die ohnehin vorhandene Gährung der Gemüter unserer litterarischen Kreise eingriff.

gehört in eine Geschichte der deutschen Litteratur. Man darf sagen, dass kein fremdes Element so außerordentlich einflussreich auf die Entwickelung Lessings, Goethes, Schillers, Herders gewesen ist, wie die Bekanntschaft mit Shakspeare. Bei ihnen allen bezeichnet die erste Lektüre seiner Dramen eine innere Umwälzung. Am Anfange dieses Kapitels stehen Goethes Worte darüber angeführt; ein Wort Herders (aus der Schrift „Von deutscher Art und Kunst") möge den Beschluss machen:

„Wenn bei einem Manne mir jenes ungeheure Bild einfällt: hoch auf einem Felsengipfel sitzend! zu seinen Füßen Sturm, Ungewitter und Brausen des Meeres; aber sein Haupt in den Strahlen des Himmels! — so ist's bei Shakspeare. Nur freilich auch mit dem Zusatz, wie unten am tiefsten Fuße seines Felsentrones Haufen murmeln, die ihn erklären, retten, verdammen, entschuldigen, anbeten, verläumden, übersetzen und lästern, — und die Er alle nicht höret!"

Nicht unerwähnt darf bleiben die neueste Tollheit, die sich schmarotzerhaft an Shakspeares Namen und Werk angenistet hat: der sogenannte „Baconismus". Nachdem vor fünf Jahren ein offenbar hysterisches, obendrein bodenlos dummes und zugleich unehrliches Frauenzimmer, eine Mrs. Pott, unterstützt durch einen englischen Schuldirektor Namens Abbott den Versuch erneuert hatte, Bacon als den Verfasser der Dramen Shakspeares hinzustellen, ist die Litteratur des „Baconismus" zu einer eigenen Bibliothek von mehreren hundert Schriften angeschwollen. Ich habe gleich beim ersten Auftreten dieses frechen Schwindels in einer allgemein für unwiderleglich erklärten kleinen Schrift: „Hat Lord Bacon die Dramen Shakspeares geschrieben?" (Leipzig 1883, 2. Aufl.) den Beweis geführt, dass ein Betrug vorliegt. Aber da die Dummheit auf Erden grenzenlos ist, so hat sie mich und andere Gegner über den Haufen gerannt und fängt jetzt an, zu einem kaum noch auszurottenden stillen, oft auch lauten Wahnsinn zu werden. In Deutschland allerdings ist dieser geistigen Krankheit nur ein, sonst unbekannter, Schriftsteller (Otfried Mylius) zum Opfer gefallen; in England aber und ganz besonders in Amerika wütet sie mit zunehmender Heftigkeit. Alles Reden und Schreiben dagegen ist so nutzlos, wie vernünftiges Zureden gegen den Veitstanz. Der Leser findet in meiner obenerwähnten Schrift die „Kranken-

geschichte“ und zugleich die Mittel zur Heilung. Es darf behauptet werden, dass ein geist- und schamloserer Unfug als der „Baconismus“ in aller Litteraturgeschichte unerhört ist.

Sechstes Kapitel.

Dramatiker und Lyriker neben Shakspeare.*)

Dramatiker: Ben Jonson. — Beaumont und Fletcher. — Massinger. — Ford. — Webster.

Lyriker: Jakob I. von England. — Drayton. — Donne. — Herrick. — Dekker. — Drummond.

Hergebrachter Schlendrian und Rücksicht auf die Zeitfolge lassen Ben Jonson fast wie einen Ebenbürtigen neben Shakspeare nennen; und da nur Wenige Jonsons Werke gelesen haben, so hat sich über ihn schon von altersher ein Urteil gebildet, als stehen Shakspeare und Ben Jonson ihrem litterarischen Werte nach zu einander wie Goethe und Schiller, oder Corneille und Racine, — Shakspeare zwar als der weltumfassendere, tiefere, aber auch Jonson als ein Dramatiker, der dicht neben ihm künstlerisch in Betracht komme und nur durch ihn verdunkelt werde. Dieses allein durch Unkenntnis zu erklärende Urteil ist endlich einmal in die litterarische Rumpelkammer zu werfen. Gerade mit Ben Jonson verglichen, wächst Shakspeares dichterische Größe so riesenhoch, dass sie das kleine, trübe Licht des Zeitgenossen völlig überschattet.

Goethe durfte sich gestatten, den Mut seiner künstlerischen Meinung zu haben, indem er nach der Lektüre des für das beste geltenden Dramas Ben Jonsons: *Volpone* schrieb, fortan könne er nie wieder etwas von diesem Schriftsteller lesen!**) Der Litterar-

---

*) Vgl. W. Gifford: *Works of Ben Jonson* (1816). — Desgl. von Cunningham (1870). — Baudissin: Ben Jonson und seine Schule. — Mézières: *Contemporains et successeurs de Shakspeare* (1864). — *The works of Beaumont and Fletcher* herausgegeben von Dyce. — Kannegießer: Beaumonts und Fletchers dramatische Werke (1808). — *The dramatic works of Massinger and Ford*, mit einer Einleitung von Coleridge (1839). — Dyce: *Works of John Webster* (1830). — Die meisten der lyrischen Dichter dieses Kapitels in großer und guter Auswahl in Henry Morleys *Library of English Literature*.

**) Herr Taine bekundet sein Verständnis für Poesie durch folgendes Urteil über den *Volpone*: „Ein erhabenes Werk, das lebhafteste Gemälde

historiker kommt nicht so leichten Kaufes davon: er muss den Kelch bis auf die Neige leeren, um am Ende zu bedauern, dass — er nicht doch Goethes Vorgang nachgeahmt. Und dieser Kelch will 9 Bände besagen in der furchtbar gelehrten Ausgabe der *Works of Ben Jonson* von W. Gifford.

Ein jüngerer Zeitgenosse Shakspeares und Ben Jonsons, Fuller, hat uns einen treffenden Vergleich der beiden Männer in ihrem gesellschaftlichen Wesen hinterlassen, der auch mit sonstigen Nachrichten übereinstimmt. Danach sei Ben Jonson „wie eine schwerfällige spanische Galleone gewesen, höher gebaut, massig, aber langsam in ihrem Gebahren; dagegen Shakspeare ein englisches Kriegsschiff, weniger klobig, aber um so leichter beim Segeln, sich jeder Flut anpassend, lavirend und durch seinen schnellen Witz und seine Phantasie geeignet, jeden Wind sich zunutze zu machen.“ — Ein Blick auf das genial-freundliche helle Antlitz Shakspeares, welches alle seine Bilder übereinstimmend zeigen, und daneben auf das gleichfalls sehr charakteristische düstere Porträt Ben Jonsons bestätigt Fullers Urteil aufs schlagendste.

Auch in ihrem Lebensgange waren die beiden einander nahe getretenen Männer so verschieden wie nur möglich. Scheinbar beide in demselben Kreise, dem des Theaters, alternd, blieb doch Shakspeare zeitlebens der vornehme, oder mindestens solidbürgerliche Gentleman. Jonson endete, wie er begonnen: in Not, ein vergessener Komödiant, wenig besser als die genialverkommenen vorshakspeareschen Dramatiker. — Ben (aus „Benjamin“) Jonson ward es von Jugend auf nicht so gut wie seinem um zehn Jahre älteren „Freunde“ Shakspeare. 1574 in London geboren, entzog er sich dem ihm von seinem Stiefvater aufgewungenen Maurer-Handwerk durch die Flucht, kämpfte als Soldat in den Niederlanden, hatte dort wie später in London blutige Ehrenhändel, die ihn, da er einmal seinen Gegner im Duell getötet, dem Galgen ziemlich nahe brachten, wechselte einige Male seine Religion und wandte sich mit 20 Jahren der Bühne als Schauspieler zu. 1598 reichte er der Gesellschaft, welcher Shakspeare angehörte, sein erstes Drama

der Sitten des Jahrhunderts. — — Eine glänzende, unheimliche Poesie, würdig eines Tizianischen Bacchanals.“ — Der Leser, welcher den *Volpone* sich verschafft und genossen hat, möge selbst zwischen Goethes und Taines Urteil wählen.

ein: *Every man in his humour*, welches, fast schon zurückgewiesen, durch Shakspeares Dazwischentreten zur Aufführung angenommen wurde, — und schrieb dann in ziemlich regelmäßiger Folge 50 dramatische Dichtungen, darunter die hauptsächlichsten: *Every man out of his humour* (1599), *Cynthia's Revels* (1600), *The Poetaster*, (1601), *Sejanus* (1603), *Volpone, or the Fox* (1605), *The silent woman* (1609), *The Alchemist* (1610), *Catilina* (1611), *Bartholomew Fair* (1614). — Gestorben ist Ben Jonson im Jahre 1637.

Zwei Dinge hatte Ben Jonson vor Shakspeare voraus: die Universität Oxford machte den in klassischer Litteratur fabelhaft belesenen Poeten zum *Magister Artium*, also nach deutscher Gelehrtenrangordnung zum Doktor der Philosophie, und der König Jakob I. von England ernannte ihn zum *Poeta laureatus*. So weit hatte Shakspeare es nie gebracht, er der so „wenig Latein und weniger Griechisch“ verstand. Latein und Griechisch waren Ben Jonsons schlimmste Feinde: seine ungeheure Gelehrsamkeit hat den geringen dichterischen Funken erstickt, den er vielleicht ursprünglich besessen. Bei Jonson haben wir den ersten Keim zu der klassizirenden Verknöcherung des englischen Dramas zu suchen, welches im Beginn des 18. Jahrhunderts in sklavischer Nachahmung des „klassischen“ Theaters der Franzosen das Höchste an Zierlichkeit zu erreichen vermeinte, während es in Wahrheit das Höchste an Langweile leistete. Es ist sehr bezeichnend, dass Ben Jonson weit mehr als irgend einer seiner dramatischen Zeitgenossen, namentlich als Shakspeare, die gesegneten „drei Einheiten“ wahrt, ganz so als hätte er noch Boileaus Zeit erlebt. Rein äußerlich betrachtet, bieten Ben Jonsons Stücke sehr wenig Schwierigkeiten für die Aufführung.

Ben Jonson hatte, bevor er Soldat wurde, in Cambridge eine Zeit lang studirt. Damals und später muss er die römischen und griechischen Dichter aufs eingehendste gelesen haben, denn Anklänge an klassische Stellen lassen sich nahezu auf jeder Seite seiner Werke nachweisen. Er hat erschrecklich viel gelesen, alles bunt durch einander, aber er hat das Gelesene nicht zu eigenem Wesen verarbeitet. Für Shakspeare bildete die Lektüre der Alten und der Neuen nur das roheste Rohmaterial, woraus er Eigenes und Besseres schuf; — Ben Jonson liebte es, hier ein Verslein aus Anakreon, dort eines aus Euripides, eine Strofe aus Horaz oder einige Distichen aus Juvenal, ein Witzchen aus Petronius oder eine Kraftstelle aus Seneca

dem Dramatiker in ziemlich wörtlicher Übersetzung, mit oder ohne zwingende Veranlassung anzubringen. Er ist im Grunde der auf seine Belesenheit eitle, pedantische Philologe, welcher mehr zu können glaubt als ein anderer, weil er mehr Dinge zweifelhaften Wertes weiß. Ben Jonsons bewundernder Herausgeber Gifford hat seinem Autor einen jämmerlichen Gefallen getan, indem er in endlosen Anmerkungen mit dem Aufgebot aller erdenklicher Philologenweisheit jede Stelle aus den Alten anführt, welche dem Dichter für die englische Parallelstelle vorgeschwebt hat, und dabei gerät er in wahrhafte Verzückung ob der erstaunlichen Gelehrsamkeit Ben Jonsons. Nun gibt es aber kaum einen Dichter, der weniger wahren Geschmack für das Wesen der klassischen Litteratur gehabt, als Ben Jonson; wie wäre es sonst zu erklären, dass er mitten in die ekelhaftesten, plattesten Szenen hinein irgend eine liebliche Perle aus Anakreon oder sonst einem Alten verpflanzt! So lässt er einen scheußlichen, brutalen alten Geizhals, den Helden des genannten Dramas *Volpone* (II, 2), seine Liebesbrunst nach einer ehrbaren Frau — beiläufig der einzigen menschlichen und anständigen Person des Stückes — mit einer Umschreibung der 14. Ode von Anakreon schildern! Und in einer noch widerwärtigeren Szene, worin derselbe Volpone jener Frau rohe Gewalt antun will, singt er — es ist zu empörend in seiner Geschmacklosigkeit — seinem keuschen Opfer ins Gesicht ein Liebeslied, welches nichts als eine plumpe Nachahmung des reizenden Kuss-Gedichtes Catulls an seine Lesbia ist! Alles was Ben Jonson aus der klassischen Litteratur mit täppischen Händen in seine Stücke verpflanzt hat, wird durch die Umgebung unschön.

Ben Jonsons Streben ging vornehmlich auf eine Verwendung der Bühne zu oberflächlich moralisirenden Zwecken. In jedem Stücke wird eine Schwäche oder ein Laster gegeißelt, wobei aber die Farben so dick aufgetragen werden, dass die bessernde Wirkung verloren geht. Im *Volpone* ist es die habsüchtige Erbschleicherei, im „Alchemisten" die Torheit des Goldmachenwollens, die verspottet werden sollen; indessen menschlich überzeugend klingt nichts darin. Alles kommt verzerrt, übertrieben, schulmäßig heraus; der Dichter moralisirt, nicht die Handlung und die Personen an sich. Am meisten Ähnlichkeit haben Ben Jonsons Charakterkomödien mit den alten „Moralitäten": nicht lebendige Menschen, sondern allegorische,

mit Kleidern lose behangene Gliederpuppen spielen ein Stück, nicht sich selbst, wie bei Shakspeare. In dieser Beziehung ist die Art der Personenbezeichnung bei Ben Jonson bemerkenswert: meist drückt der Name auch den Character aus. *Volpone* ist der brutale Schlaufuchs; *Morose* (in der „Schweigsamen Frau“) natürlich ein mürrischer alter Griesgram; *Knowell*, *Downright*, *Cash* (in „Jedermann in seiner Laune“) sind wie sie heißen, und so fort durch alle seine Stücke. Ben Jonsons Personen klappern gleich gespenstischen Skeletten mit ihren Knochen; nirgends hören wir ein lebendigwarmes Atemholen wie in Shakspeares Dramen.

Ben Jonson hat zwei Stücke geschrieben, welche den „Humor“ im Titel führen; aber er selbst war der frostigste, humorverlassenste Poet von Gottes Ungnaden. Kaum dass man bei der Lektüre seiner sogenannt besten Komödien auch nur den Mund zu einem Lächeln verzieht; vollends zu jenem herzerwärmenden Lachen, wie wir es Shakspeare so oft verdanken, kommt es niemals. Seine „Lustigkeit“ hat nichts gemein mit Shakspeares aus Kinderlachen und Mannesfreude gemischtem Humor; sie ist verbissen, ätzend, menschenfeindlich. Nach beendeter Lektüre einer Jonsonschen Komödie ist unser Kopf müde, unser Herz leer, und im Munde haben wir einen bittern Erdgeschmack. Shakspeares Humor behält allezeit etwas Versöhnliches; Ben Jonsons Spaßmacherei grollt mit sich und der ganzen Menschheit.

Dazu kommt, dass ihn seine Belesenheit in den Alten keineswegs gegen den Einfluss der Rohheit seines Publikums geschützt hat. Er überschreitet zuweilen die Grenzen geheiligter Scham in einer so cynischen Weise, wie Shakspeare dies nie getan. Beispiele sind unzulässig, aber ich glaube, dass gewisse Stellen in Ben Jonson einen Matrosen erröten machen würden. Nichts bei ihm von der schalkhaften Anmut, mit welcher Shakspeare leichten Fußes über eine garstige Pfütze weghüpft, ohne mehr als die Schuhsohlen zu beschmutzen.

Zugestanden muss dagegen Ben Jonson werden, dass er in allem, worin es lediglich auf eine verstandesmäßige Berechnung ankommt, sich tüchtig bewährt. Seine Stücke sind, wie ein mathematisch berechneter Holzaufbau, sehr folgerichtig aufgezimmert; sähe man nur Menschen hin und wieder in diesen kahlen Gebäuden, so liebe sichs ertragen. Auch in der Erfindung einer verwickelten

Fabel leistet Ben Jonson sehr Bemerkenswertes, darin vielleicht sogar Shakspeare überlegen, dem es in erster Reihe immer auf das Menschenschaffen ankommt. Einige Szenen hochgesteigerter dramatischer Spannung finden sich wohl auch bei Ben Jonson, aber sie lassen uns kalt, weil eben nur Schatten, nicht Menschen auf dem Spiele stehen. Wo er übrigens ganz auf eigenen Bahnen wandelt und sich nicht an klassische Vorbilder hält, bricht auch mitunter seine Kraft der Auffassung der wirklichen Dinge durch, ein oder das andere Wort weist geradezu auf Molière voraus; aber leider bleibt es bei solchen ganz vereinzelten Stellen.

Ben Jonsons Haupttätigkeit lag auf dem Gebiet der bürgerlichen Sittenkomödie, welches Shakspeare nur einmal, in den „Lustigen Weibern von Windsor“, betreten hat. Hier hat er auch seine vergleichsweise größten Erfolge erzielt. Außerdem hat er zwei Römerdramen geschrieben: *Sejanus his fall* (Der Sturz des Sejanus), 1603, und *Catiline his conspiracy* (Catilinas Verschwörung), 1611, von deren Lektüre ich mit gutem Gewissen abrate, es sei denn man wolle die Bewunderung für Shakspeares Römerdramen noch steigern. Shakspeares, „der so wenig Latein verstanden“!

Erwähnt sei Ben Jonsons litterarisch-polemisirendes Stück *The Poetaster* (1601), eine dramatische Kartaune, abgefeuert gegen die harmlosen Litteraturspatzen Thomas Dekker und John Marston, welche es dem anspruchsvollen Satiriker reichlich heimzahlten in ihrer weit lustigeren Komödie *Satiromastix* (Satirikergeißel).

Eine besondere Seite in Ben Jonsons dramatischer Tätigkeit bezeichnet sein Hoffestspiel: *Cynthia's Revels* (1600) Cynthias Feste, eine ziemlich plumpe Huldigung für Elisabeth-Cynthia, die gleich der keuschen Mondgöttin jungfräuliche Königin. Das oft angeführte Lied: *Hymne to Diana*, welches beginnt: „*Queen and huntress, chaste and fair*“, ist aus diesem Festspiel. Es ist frostig wie Diana und wie das ganze Stück.

Jedoch soll nicht in Abrede gestellt werden, dass Ben Jonson zuweilen ein wirklich anmutiges Lied gelingt. So gehört das Lied: *To Celia* entschieden zu den besseren lyrischen Erzeugnissen des 16. Jahrhunderts:

To Celia.

Drink to me onely with thine eyes,
And I will pledge with mine;
Or leave a kiss but in the cup,
And I'll not look for wine.

The thirst, that from the soul doth rise,
Doth ask a drink divine:
But might I of Jove's nectar sup,
I would not change for thine.

I sent thee late a rosie wreath,
Not so much honoring thee,
As giving it a hope that there
It could not withered be.
But thou thereon did'st onely breath,
And sent'st it back to me:
Since when it growes, and smells, I swear,
Not of it selve, but thee.

Das Beste aber, was nach meiner Meinung von Ben Jonson auf die Nachwelt gekommen, ist sein oft genanntes Gedicht: „Dem Andenken an meinen geliebten Herrn und Meister William Shakspeare und an das, was er uns hinterlassen". In diesem prachtvollen Nachruf auf Shakspeare hat er sich selbst ein bleibenderes Denkmal gesetzt als in allen seinen Dramen zusammengenommen und hat dadurch manchen gehässigen, versteckten*) und offenen Angriff auf „seines geliebten Herrn und Meisters" Dichterruhm wettgemacht. Er folge hier als versöhnender Abschluss der Betrachtung eines Mannes, welcher einen so großen Teil seines Nachruhms lediglich dem Umstande verdankt, dass ihm vergönnt gewesen, in dem geistigen Bannkreise Shakspeares zu leben —:

Nicht dass dein Name uns erwecke Neid,
Mein Shakspeare, preis' ich deine Herrlichkeit,
Denn wie man dich auch rühmen mag und preisen:
Zu hohen Ruhm kann keiner dir erweisen!
Das ist so wahr, wie alle Welt es spricht.
Doch mit der großen Menge geh' ich nicht,
Die, dumm und urteilslos, im besten Fall
Nichts beut als andrer Stimmen Wiederhall,
Auch nicht mit blinder Liebe, die nur tappt
Im Dunkeln und die Wahrheit gern verkappt,
Auch nicht mit Heuchlern, die nur scheinbar loben
Und heimlich gerne stürzten, was erhoben. — —
Allein du stehst so hoch, dass dir nicht Not
Das Schmeicheln tut, dich Bosheit nicht bedroht.
Du, Seele unsrer Zeit, kamst sie zu schmücken
Als unsrer Bühne Wunder und Entzücken!
Steh auf, mein Shakspeare! Ich will dich nicht sehn
Bei Chaucers oder Spensers Gruft, nicht flehn
Zu Beaumont, dass er trete Raum dir ab,

*) Zu diesen versteckten Angriffen gehört, außer dem Prolog zu *Every Man in his Humour* (Deutsch in Baudissins genanntem Werke I, 434), auch eine Stelle in *Volpone* (III, 2), worin er Shakspeare Plagiate aus Guarinis *Pastor Fido* und aus Montaigne vorwirft.

Du bist ein Monument auch ohne Grab
Und lebst, solange deine Werke leben,
Und unser Geist, dir Lob und Preis zu geben. —
Drum halt' ich dich getrennt von diesen Meistern,
Wohl großen, aber dir nicht gleichen Geistern,
Könnt' ich im Urteil deinen Wert erreichen,
Würd' ich mit andern Dichtern dich vergleichen,
Und zeigen, wie du Lilly oder Kyd
Weit überholst, selbst Marlowes mächtigen Schritt.
Und wusstest du auch wenig nur Latein,
Noch weniger Griechisch, war doch Größe dein,
Davor sich selbst der donnernde Äschylus,
Euripides, Sophokles beugen muss,
Gleichwie Pacuvius, Accius, Seneca.
O wären sie, dich zu bewundern, da! — —
Voll Stolz war Rom, voll Übermut Athen, —
Sie haben deines Gleichen nicht gesehn!
Triumph, Britannien, Du nennst ihn dein eigen,
Dem sich Europas Bühnen alle neigen,
Nicht nur für unsre Zeit lebt er, — für immer!

Noch standen in der Jugend Morgenschimmer
Die Musen, als er wie Apollo kam
Und unser Ohr und Herz gefangen nahm.
Stolz war auf seinen schaffenden Verstand
Selbst die Natur, trug freudig sein Gewand,
So reich gesponnen und so fein gewoben,
Dass sie seitdem nichts andres mehr mag loben.
Selbst Aristophanes, so scharf und spitzig,
Terenz, so zierlich, Plautus, der so witzig,
Missfallen jetzt, veraltet und verbannt,
Als wären sie nicht der Natur verwandt.

Doch darf ich der Natur nicht alles geben,
Auch deine Kunst, Shakspeare, muss ich erheben;
Denn ist auch Stoff des Dichters die Natur,
Wird Stoff zum Kunstwerk durch die Form doch nur,
Und wer will schaffen lebensvolle Zeilen,
Wie du, der muss viel schmieden, hämmern, feilen,
Muss an der Musen Amboss stehn, wie du,
Die Formen bildend und sich selbst dazu.
Vielleicht bleibt doch der Lorber ihm verloren;
Ein Dichter wird gebildet wie geboren.
Du bist's! Sieh, wie des Vaters Angesicht
Fortlebt in seinen Kindern, also spricht
Sich deines Geists erhabne Abkunft ganz
In deinen Versen aus, voll Kunst und Glanz.
In jedem schwingt du einen Speer zum Streit
Ins Antlitz prahlender Unwissenheit.
O sähn wir dich aufs Neue, süßer Schwan

Vom Avon, ziehn auf deiner stolzen Bahn!
Sähn wir, der so Elisabeth erfreute
Und Jakob, deinen hohen Flug noch heute
Am Themsestrand! — Doch nein, du wardst erhoben
Zum Himmel schon, und strahlst als Sternbild oben.
Strahl' fort, du Stern der Dichter, strahl' hernieder!
Erhebe die gesunk'ne Bühne wieder,
Die trauernd wie die Nacht bärg' ihr Gesicht,
Blieb' ihr nicht deiner Werke ew'ges Licht.

(Deutsch von Bodenstedt.)

Beaumont (1586—1616) und **Fletcher** (1576—1625), zwei Namen und eine dichterische Person. Sie werden stets zusammen genannt, etwa wie neusterdings die Romanschreiber Erckmann und Chatrian oder die beiden Brüder Jules und Edmond de Goncourt. John Fletcher, der ältere von beiden, überlebte seinen jüngeren Genossen um mehrere Jahre; zusammen gearbeitet haben sie ungefähr 9 Jahre (1607—1616), bis zu Beaumonts Tode. Die Stücke, die unter ihrem Namen gehen, sind 53 an der Zahl, davon ungefähr 37 von ihnen gemeinsam gedichtet. Vor Shakspeare und Ben Jonson hatten beide das voraus, dass sie wenig mit des Lebens Ängsten zu kämpfen gehabt: Beaumont stammte aus einer begüterten Grundbesitzerfamilie, Fletcher war der Sohn des Bischofs von London; somit bildeten beide eine Ausnahme von der äußeren Stellung der Komödienschreiber jener Zeit, auch dadurch dass sie nie selbst auf der Bühne aufgetreten sind.

Man zählt sie meist zu einer sogenannten „Schule Ben Jonsons“. Zum Glück für die englische Bühne hat Ben Jonson nicht Schule gemacht: seine außergewöhnliche Schwerfälligkeit und Seelenlosigkeit ließen sich nicht leicht nachahmen. Aber Beaumont und Fletcher standen mit Ben Jonson allerdings in freundschaftlichen Beziehungen, ihre und mancher andern Dramatiker Namen wurden oft mit seinem zusammen genannt, und so erklärt sich die „Schule Ben Jonsons“.

Sie hatten beide nicht viel geschrieben, bevor sie sich zu jener Geisteszwillingschaft zusammenfanden, die in der englischen Litteratur ganz einzig dasteht. Es ist müßig zu untersuchen, welchen Anteil jeder von ihnen an der gemeinsamen Arbeit gehabt: auch die nach Beaumonts Tode von Fletcher allein gedichteten Stücke gewähren keinen sicheren Anhalt. Es hat wohl durch das Zusammen-

arbeiten eines Jeden ursprüngliches Talent eine Umwandlung erfahren und seine Eigenart aufgegeben.

Zu den bedeutendsten ihrer gemeinsamen Stücke gehören die Tragödien und Tragikomödien: *Philaster*, — *The Maid's Tragedy*, — *A king and no king*. Was sie auszeichnet, ist eine erstaunliche Bühnenwirksamkeit, hervorgerufen durch einen kräftig raschen Schritt der Handlung, eine echtdramatische Sprache und fesselnde Fabel. Die Charakteristik ist vielleicht der schwächste Punkt in Beaumonts und Fletchers Dramen; zwar nicht ganz so nebelhaft-allegorisirend wie bei Ben Jonson, sind doch auch ihre Figuren nicht ganz lebendige Menschen. Und doch haben die Dichter offenbar das Zeug gehabt zur großen Tragödie des Menschenlebens: das beweisen vielfache Stellen namentlich in *The Maid's Tragedy* und in *Philaster*: aber entweder hat die Hast, mit welcher sie arbeiteten, oder die falsch geübte Rücksicht auf die Zuhörer, vielleicht sogar die Technik des Zusammenarbeitens selber die volle Entwickelung ihrer großen Gaben gehindert. Von allen Zeitgenossen Shakspeares jedoch sind sie es (und allenfalls Webster), welche am ehesten an seine kraftvolle Art erinnern. Ich gebe eine Szene aus *The Maid's Tragedy* als Probe ihrer tragischen Sprache und bemerke zur Erklärung, dass Evadne sich durch die Ermordung des Königs an diesem dafür rächt, dass er sie durch Ränke zu seiner Mätresse gemacht und sie dann an einen edlen Ritter vermält hat, der sie nun verachtet. Sie schleicht sich Nachts in das Gemach des schlafenden Königs und bindet ihm die Arme fest —:

Akt V, Szene 1.

Evadne: — — I must kill him,
And I will do it bravely. The meer joy
Tells me, I merit in it. Yet I must not
Thus tamely do it, as he sleeps; that were
To rock him to another world. My vengeance
Shall take him waking. — —
— — I'll shake his sins like Furies, 'till I waken
His evil angel, his sick conscience,
And then I'll strike him dead. — —
(Der König erwacht.)
I am come at length, Sir, but how welcome?
King: What pretty new device is this, Evadne?
What, do you tie me to you? — —
Evadne: Stay, Sir, stay;

You are too hot, and I have brought you physick
To temper your high veins. — You must bleed!

King: Bleed?!

Evadne: Ay, you shall bleed! Lie still; and if the Devil,
Your lust, will give you leave, repent. This steel
Comes to redeem the honour that you stole,
King, my fair name; which nothing but thy death
Can answer to the world. — — Stir not! if thou dost,
I'll take thee unprepar'd; thy fears upon thee,
That make thy sins look double.

King: Thou dost not mean this; 't is impossible:
Thou art too sweet and gentle.

Evadne: No, I am not.
I am as foul as thou art. — — I was once fair,
Once I was lovely; not a blowing rose
More chastly sweet, till thou, thou, thou, foul canker;
— Stir not! — didst poison me. I was a world of virtue,
Till your curst court and you (Hell bless you for't!)
With your temptations on temptations
Made me give up my honour; for which, King,
I'm come to kill thee.

King: No! —

Evadne: I am! — — —

King: Hear, Evadne,
Thou soul of sweetness, hear! I am thy King!

Evadne: Thou art my shame! Lie still, there's none about you
Within your cries; all promises of safety
Are but deluding dreams. — Thus, thus, thou foul man,
Thus I begin my vengeance. (*Stabs him.*)

Unter den Komödien von Beaumont und Fletcher ist die anziehendste und zugleich belustigendste: *The knight of the burning pestle* („Der Ritter von der brennenden Mörserkeule"), 1611, also 6 Jahre nach dem Erscheinen von Cervantes' Don Quixote geschrieben. Zweifellos hat zu dieser tollen satirischen Posse der spanische Roman Anlass wie Anregungen im einzelnen gegeben. Der sich zum fahrenden Ritter heraufphantasirende Ladenschwengel Ralph, welchem die Lektüre eines Ritterromans das Gehirn verwirrt, die beiden andern Lehrlinge, die er zu seinen Schildknappen macht, die Schusterstochter „Susanna mit dem schwarzen Daumen" in der Rolle der Dulcinea von Toboso, die Verwechselung eines Barbirs mit einem gewaltigen Hünen, — alles ist so offenkundig wie möglich dem Don Quixote entlehnt, nur mit der Anpassung an die englischen Ver-

hältnisse. Die Absicht des Stückes ist die Verspottung der großen Tragödie; manche Hiebe zielen deutlich auf Shakspeare.

Die besten andern Lustspiele von Beaumont und Fletcher sind *Rule a wife and have a wife*, *The wildgoose chase* und *The Spanish curate*. Sie gehören zu den wenigen Stücken des älteren englischen Theaters, welche sich neben denen Shakspeares bis jetzt, wenn auch nur in gelegentlichen Aufführungen, auf der Londoner Bühne erhalten haben.

Massinger. — Ford. — Webster.

Ich könnte die Übersicht dieses Schlussabschnittes zu einem langen Verzeichnis von Namen machen; denn wie fleißig Shakspeare, Ben Jonson, Beaumont und Fletcher auch waren, sie haben das Theaterbedürfnis des Londoner Volkes nicht annähernd durch ihre Stücke befriedigt. Neben und nach ihnen schrieben zahllose dramatische Dichter, selbständig oder zu Zweien, ja Dreien für ein bestimmtes Stück sich zusammentuend, „ganz wie bei uns“. Nur Sonderforscher kümmern sich heute noch um diese nebenshakspeareschen Dramatiker zweiten und dritten Ranges. Von der Bühne sind sie verschwunden, bis auf Einen: **Philip Massinger** (1584—1640), dessen Charakterkomödie *A new way to pay old debts* (1623) noch heute manchmal zur Aufführung kommt. Die Rolle des schurkischen Geizhalses Sir Giles Overreach findet stets willige Darsteller und trifft auf ein dankbares Publikum. Sie ist ein Seitenstück zu der Titelrolle in Ben Jonsons *Volpone* und vortrefflich zur vergleichenden Kennzeichnung der beiden Dichter geeignet. Der Geizhals bei Ben Jonson ist ein Ungeheuer, welches mit einem Menschen nur ganz von weitem Ähnlichkeit hat; der Overreach Massingers, wenn auch schauderhaft übertrieben, erinnert eher an Molièresche Gestalten. Auch ist Massingers Sprache durchweg natürlicher und einfacher als bei den meisten Dramatikern zu Anfang des 17. Jahrhundert; — leider waren die Zeitverhältnisse damals dem Theater nicht günstig, sonst hätte Massinger vielleicht eine neue Blüte des Dramas heraufführen können.

Von seinen andern Komödien sei genannt: *The City Madam* (1632), zum Teil eine Verspottung bürgerlichen Protzentums, anklingend an das Motiv in Molières *Bourgeois Gentilhomme*, aber im wesentlichen ein Intriguenstück unheimlichen Inhalts.

Massinger hat auch mehrere Tragödien geschrieben; sie ähneln im Stil am meisten denen Beaumonts und Fletchers, legen den Hauptwert mehr auf die Theaterwirkung einzelner Szenen als auf die künstlerische Zusammenfassung des Ganzen und schwanken in der Charakteristik von der schroffen Übertreibung bis zur Flachheit und Unbegründetheit. Die beste seiner Tragödien, eine der wenigen mit Genuss lesbaren aus jener Zeit, ist sein *Duke of Milan* (1623), eine Auffrischung des Stoffes von Herodes und Mariamne. Das Stück ist besser als alles, was wir von Dramen Ben Jonsons besitzen, und steht auch um eine Stufe höher als Beaumonts und Fletchers *Maid's Tragedy.*

John Ford (1586—1639) hat in Bodenstedt einen so feinsinnigen Übersetzer und Kritiker gefunden, dass auf dessen Darstellung in „Shakspeares Zeitgenossen", II. Band, als auf die beste Quelle der Belehrung für die hingewiesen werden muss, welchen es schwer fällt, bis zu den Quellen zu steigen.

Ford hatte zweifelsohne die Fähigkeit zu einem Tragiker: das beweisen sein *Perkin Warbeck*, die beste historische Tragödie des englischen Theaters nach Shakspeare, gut in der Charakteristik, echtdramatisch in der Handlung, gemäßigt und doch poetisch in der Sprache. Unter seinen andern Dramen sind die verhältnismäßig gekanntesten: *The witch of Edmonton* (1623), eine Dramatisirung des Hexenglaubens, überwiegend roh-burlesk in der Ausführung; *The broken heart* (1633), ein psychologisches Kunststück, die Qualen eines heroisch-standhaften Frauenherzens schildernd, welches schließlich unter der Wucht des hereinstürmenden Unglücks bricht. Endlich ein Drama, dessen englischer Titel sich der Anführung entzieht, von Bodenstedt durch „Giovanni und Annabella" umschrieben, mit dem greulichsten Stoff von der Welt, der leidenschaftlichen Liebe zwischen Bruder und Schwester, aber mit einer so hochgesteigerten Macht der Sprache, dass selbst Racines „Phädra" dagegen matt erscheint. Das Stück hat sich lange auf der Bühne gehalten.

Auch für **John Webster**, von dem nicht Geburts- noch Todesjahr bekannt, ist von Bodenstedt alles was möglich getan, um ihn deutschen Lesern zugänglich zu machen (im I. Bande von „Shakspeares Zeitgenossen"). Webster war der eigentliche Tragöde neben Shakspeare, der Mann der schrecklichen Stoffe, der erhabenen

Sprache und Gefühle, der „*noble minded*“, der adliggesinnte, wie ihn ein neuerer englischer Kritiker nennt; der Corneille Englands, wenn man Shakspeare außer Betracht lässt und — wenn man überhaupt Vergleiche liebt. Seine „Herzogin von Amalfi“ (*The Duchess of Malfi*, 1623) ist ein wahrhaft großartiges Stück; stände Shakspeares Name auf dem Titelblatt, wie er so vielen Dramen von spekulativen Buchhändlern fälschlich vorgedruckt wurde, es sollte schwer werden, bloß wegen des Stils ihm dieses Drama abzustreiten. Die Szene im IV. Akt, in welcher die Herzogin ermordet wird, ist schrecklich schön; an Furchtbarkeit zu vergleichen mit der Sterbeszene Desdemonas, nur dass in die Schrecknisse des Todes sich ein Element mischt, welches Shakspeare in weiser Mäßigung gerade aus jener seiner erschütterndsten Szene ausschloss: das der tragischen Spottlust.

Von Websters übrigen Tragödien nenne ich nur noch *Vittoria Corombona* (oder *Accorombona*), ein Stück voll Kraft und Pathos, aber noch voller von Greueln aller Art, lebhaft an Marlowe und Kyd erinnernd.

Hiermit verlasse ich für einige Zeit die englische Dramatik, welche, mehr als jede andere Gattung der Poesie, von den politischen Verhältnissen abhängig war. Der immer mächtiger sein Haupt erhebende Puritanismus, dem Theaterwesen todfeind, hatte längst und zu wiederholten Malen versucht, die Bühnen zu schließen. Jahrzehntelang hatte der wechselseitige Hass zwischen Theatervolk und Puritanern (deren Vertreter die städtischen Behörden Londons) gegrollt; Shakspeare und Ben Jonson hatten mit mildem wie mit herbem Spott die puritanische Sauertöpferei gegeißelt. Die Puritaner rächten sich, zur Macht gelangt, auf die einfachste Weise: sie schlossen sämtliche Theater. Die Drangsalirung der Schauspieler und Bühnendichter hatte schon zu Shakspeares Zeiten begonnen: aus dem Jahre 1606 stammt das Verbot, den Namen Gottes, Christi und des Heiligen Geistes auf der Bühne zu äußern. 1616 wüten der Lordmayor und die Aldermänner gegen das Blackfriars-Theater, — König Jakob verteidigt es durch ein neues Patent. 1630 erfolgten abermals Bittschriften um Abschaffung des Blackfriars-Theaters unter heuchlerischer Vorschützung polizeilicher Gründe, Gedränge der Kutschen vor dem Theater und dergleichen. 1633 traten französische Schauspielerinnen mit einer allzu großen

Ungenirtheit in London auf, — darob wütendes Zetergeschrei im Lager der Puritaner, deren Einer, William Prynne, ein „Libell“ von 1000 Quartseiten schreibt: „Die Komödiantengeißel“ (*Histriomastix: the Players' Scourge or Actors' Tragedie*), worin er wie ein Wahnsinniger gegen Drama, Dramatiker und Schauspieler rast. Er wurde dafür zu 5000 £ Geldstrafe und zum Ohrenabschneiden verurteilt, sein Buch ward vom Henker verbrannt, und der Verfasser für lange Jahre eingesperrt.

Am 2. September 1642 verfügte ein Befehl des Parlaments die Schließung sämtlicher Theater, und als trotzdem noch gelegentliche Aufführungen stattfanden — denn das Volk wollte sich sein berechtigtes Vergnügen nicht rauben lassen —, erfolgte 1648 eine Verordnung des puritanischen Parlaments, durch welche „alle Schauspieler als ‚unehrlich‘ bezeichnet, alle Theater eingerissen werden sollen, jeder zuwiderhandelnde Komödiant mit dem Staupbesen bedroht, und jeder Zuschauer zu fünf Schilling Buße verurteilt wird!“

Das war das Ende jener Glanzepoche des englischen Dramas. Die kurzlebige Wiedergeburt unter der Restauration Karls II. füllt kein erfreuliches Blatt der englischen Theatergeschichte; was noch später kam, war nur ein vereinzeltes Aufleuchten des alten gesunden Geistes; mit dem englischen Theater war es aus und blieb es aus.

Über die Zustände der heutigen englischen Bühne soll am Ende dieses Buches gehandelt werden.

Die Lyriker.

Dass die echte Lyrik nirgends gedeiht, wo die Dichtkunst ausschließlich Pflegling eines Hofes ist, darf als wohlbewährter Erfahrungssatz aufgestellt werden. In Frankreich sank die Lyrik in demselben Maße vom Ende des 16. Jahrhunderts an, wie der Königshof an Einfluss auf das Geistesleben der Nation gewann. Das Drama mag der Unterstützung freigebiger Fürsten nicht entraten können, wiewohl noch nicht ausgemacht ist, ob Ludwig XIV. dem „klassischen“ Theater der Franzosen mehr genützt als geschadet hat; jedenfalls ist die wahre Lyrik kein Hofgewächs. Die Kunstlyrik Englands zu Ende des 16. und zu Anfang des 17. Jahrhunderts weist keinen einzigen Namen von bleibender Bedeutung auf. In den meisten Litteraturgeschichten wimmelt es freilich unter dem be-

treffenden Kapitel von Namen, aber die poetische Ausbeute jener Zeit ist eine sehr geringe. Das Drama erdrückte damals eben jedes andere dichterische Streben; wer in sich ein Talent zum Versemachen verspürte, wandte sich zur Bühne, die ihm schnellen, lohnenden Verdienst und eine gewisse Berühmtheit bot.

Ganz so arm freilich an erwähnenswerter Lyrik, wie die gleichzeitige französische Litteratur, ist die englische nie gewesen; der starke Drang, ein einfaches, inniges Fühlen auch einfach und innig auszusingen, war bei den englischen Dichtern nie ganz tot zu machen. Dem konnte der Euphuismus, der Concettismus und ähnliche verschnörkelnde -ismen zwar eine falsche Richtung anweisen, aber der germanische Sinn für Naturwahrheit leuchtete stets wieder durch den höfischen, modischen Firniss hervor.

Das Beste aus der Liederdichtung jener Zeit ist natürlich vor der gänzlichen Weltverfinsterung durch den Puritanismus entstanden. Leicht zu finden ist es just nicht, denn es sind nicht die bekanntesten Dichter, welchen wir die wenigen echtlyrischen Poesien verdanken. In den Sammlungen machen sich meist die Litteraturgeschichtsberühmtheiten ungebürlich breit; oder es drängen sich solche gottverlassenen Poetaster vor wie der König Jakob I. von England (Jakob VI. von Schottland), der sich und den man damals für einen Dichter hielt. Da Litteraturgeschichte auch einigermaßen Litteraturgericht ist, stehe hier das bekannteste Opus des königlichen Pedanten als abschreckendes Beispiel:

In short, you all forenamed gods I pray
    For to concur with one accord and will,
That all my works may perfect be alway:
    Which if ye do, then swear I for to fill
My works immortal with your praises still:
    I shall your names eternal ever sing,
I shall tread down the grass on Parnass hill
    By making with your names the world to ring:
I shall your names from all oblivion bring,
    I lofty Virgil shall to life restoir;
My subjects all shall be of heavenly thing,
    How to delate the gods immortals gloir.
Essay on me, and if ye find me swerve,
    Then think, I do not graces such deserve.

Solcher schauderhaften Pasquille auf die Poesie hat er eine ganze Sammlung verübt! Das Urteil des Ministers Heinrichs IV.

von Frankreich, Sully, über König Jakob ist sehr grob, aber sehr wahr: er nannte ihn „den gelehrtesten Esel von Europa“.

Dann haben wir des Königs Hofpoeten (*Poeta Laureatus*) Michael Drayton (1563—1631), der allenfalls für das komische, parodistische Heldenepos einiges Talent besaß, wie seine *Nymphidia* beweist, ein Seitenstück zu Chaucers Spottgedicht vom Ritter Topas, wahrscheinlich durch letzteres veranlasst. Sein episch-didaktischer Wälzer in 30 Gesängen: *Polyolbion* wäre gar so übel nicht, würden nur nicht die hübschen Naturschilderungen und kleinen Episoden ersäuft durch ein Meer von falschangebrachter Gelehrsamkeit. Was übrigens der Inhalt an Langeweile nicht leistet, das bringt der Alexandriner zuwege, in welchem Drayton sein Hauptwerk geschrieben

Merkwürdigerweise findet sich unter seinen kleineren Gedichten eines, welches recht deutlich zeigt, wie der Sinn für Naturschönheit überhaupt nur die Achtsamkeit auf die Natur, immer wieder England vor jenem gänzlichen Versiegen der lyrischen Quelle bewahrt hat, welches Frankreichs Litteratur unter den Ludwigen so dürr machte. Ein Gedicht wie das folgende hat das ganze 17. Jahrhundert Frankreichs nicht aufzuweisen:

Summer's Eve.

Clear had the day been from the dawn,
All chequered was the sky,
Thin clouds, like scarfs of cobweb lawn,
Veil'd heaven's most glorious eye.

The wind had no more strength than this
That leisurely it blew,
To make one leaf the next to kiss,
That closely by it grew.

The flowers, like brave embroidered girls,
Looked as they most desired,
To see whose head with orient pearls
Most curiously was tyred.

The rills that on the pebbles played,
Might now be heard at will;
This world the only music made,
Else, every thing was still.

And to itself the subtle air
Such sovereignty assumes,
That it received too large a share
From nature's rich perfumes.

Auch unter den von Geschmacklosigkeit, Ziererei und Unnatur strotzenden Gedichten des sogenannten „metaphysischen“ Dichterlings Dr. John Donne (1573—1631) findet sich wie durch Zufall eines und das andere sehr anmutige Lied. „Metaphysisch“ hieß seine Dichtermanir, weil sie sich von irdischem Menschenverstand

so frei wie möglich erhielt und sich vor dem einfachen ungekünstelten Ausdruck des Gefühls scheute wie die Lüge vor der Wahrheit. — Er hat es bis zum Dechanten der St. Pauls-Kirche in London gebracht.

Da mir im allgemeinen nicht an Proben des Schlechten, sondern des Guten liegt, so teile ich keines der zahllosen unsinnigen Gedichte Donnes mit, gebe vielmehr zwei Proben seines Könnens, die mir viele seiner poetischen Sünden aufzuwiegen scheinen:

The Good Morrow.

I wonder, by my troth, what thou, and I
Did, till we lov'd! Were we not wean'd till then,
But suck'd on country pleasures childishly?
Or snorted we in the seven-sleeper's den?
'Twas so; but thus all pleasures fancies be.
If ever any beauty I did see,
Which I desir'd, and got, 'twas but a dream of thee.

And now good-morrow to our waking souls,
Which watch not one another out of fear;
For love, all love of other sights controules,
And makes one little room an everywhere.
Let sea-discoverers to new worlds have gone,
Let maps to other worlds our world have showne,
Let us possesse one world; each hath one, and is one.

My face in thine eye, thine in mine appeares,
And true plain hearts do in the faces rest,
Where can we find two fitter hemispheares
Without sharp North, without declining West?
Whatever dyes was not mixt equally;
If our two loves be one, or, thou and I
Love so alike, that none do slacken, none can die.

Aus einem andern Gedicht Donnes nur einige Verse, denn das Ganze ist nicht durchweg so natürlich schön:

Sweetest love, I do not go
For weariness of thee,
Nor in the hope the world can show
A fitter love for me;
But, since that I
Must die at last, 't is best
Thus to use myself in jest
By feigned death to die. — —

Let not thy divining heart
Forethink me any ill;
Destiny may take thy part
And may thy fears fulfil;
But think that we
Are but laid aside to sleep:
They who one another keep
Alive ne'er parted be.

Ein sehr frischer, natürlicher Ton erklingt aus den meist kurzen Liedern **Robert Herricks** (1611—1674), die unter dem Titel *Hesperides* (weil im Westen Englands geschrieben, fern vom Londoner Hofleben) 1648 erschienen. Ein liebenswürdiger, anakreontischer Zug geht durch alle seine Gedichte; „pflücket die Rose, eh sie verblüht“ war sein Wahlspruch. So fängt gleich eines seiner bekanntesten Lieder an:

Gather ye rose-buds, while ye may,
Old-time still is a-flying;
And this same flower that smiles to-day,
To-morrow will be dying. — —

Ein anderes Lied aus dieser frischen Sängerkehle lautet:

Cherry ripe.

Cherry-ripe, ripe, ripe, I cry,
Full and fair ones, come, and buy:
If so be you ask me where
They do grow? I answer, there,
Where my Julia's lips do smile,
There's the land, or cherry-isle;
Whose plantations fully show
All the year where cherries grow.

An dieselbe Julia, welcher die meisten seiner Lieder gelten, wendet sich auch das nachstehende sehr musikalische, rhythmisch schwungvolle, vielen Lesern wohl aus Washington Irvings *Sketch Book* bekannt:

The Night Piece. — To Julia.

Her eyes the glowworm lend thee,
The shooting stars attend thee;
And the elves also,
Whose little eyes glow,
Like the sparks of fire, befriend thee!

No will-o'th'-wisp mislight thee;
Nor snake nor slowworm bite thee;
But on, on thy way,
Not making a stay,
Since ghost there's none to affright thee!

Let not the dark thee cumber;
What though the moon does slumber,
The stars of the night
Will lend thee their light,
Like tapers clear without number.

Then, Julia, let me woo thee,
Thus, thus, to come unto me;
And when I shall meet
Thy silv'ry feet,
My soul I'll pour into thee!

Von **Thomas Dekker**, sonst nur als mittelmäßiger Dramatiker und durch seinen litterarischen Streit mit Ben Jonson bekannt (vgl. S. 179) seien zwei Lieder erwähnt, die nicht gerade große Poesie enthalten, aber ehrenvoll mitzählen: das erste ein Wiegenlied:

A lullaby.

Golden slumbers kiss your eyes,
Smiles awake you, when you rise:
Sleep, pretty wantons, do not cry,
And I will sing a lullaby,
Rock them, rock them, lullaby!

Care is heavy, therefore sleep you;
You are care, and care must keep you:
Sleep, pretty wantons, do not cry,
And I will sing a lullaby,
Rock them, rock them, lullaby!

Das zweite, ein moralisirendes Gedicht, gleichfalls von großem Wohllaut, mit ganz modernem Gepräge:

Sweet content.

Art thou poor, yet hast thou golden slumbers?
O sweet content!
Art thou rich, yet is thy mind perplexed?
O punishment!
Dost thou laugh to see how fools are vexed
To add to golden numbers golden numbers?
O sweet content! o sweet content!
Work apace, apace, apace, apace;
Honest labour bears a lovely face. — —

Schließlich sei als tüchtiger Lyriker, namentlich als gedankenreicher Sonnettist, erwähnt der Schotte **William Drummond of Hawthornden** (1585—1649). Seine Vorbilder im Sonnett waren Surrey und Sydney, doch muss von ihm gesagt werden, dass er beide an Innigkeit der Empfindung übertraf. Von ihm ist das hübsche Gedichtchen:

Von einer Biene.

O Süße, nicht erschlag
Das Bienchen, das dich stach.
Nicht böse Tücke wars,
Die Farb' hat's täuschen müssen:

Es dacht, ein Röslein sei
Dein Lippenpaar! verzeih!
Sieh, blind vor Lust und arm an Kopf und Wissen
Wollt's küssen und hat freudetoll gebissen.

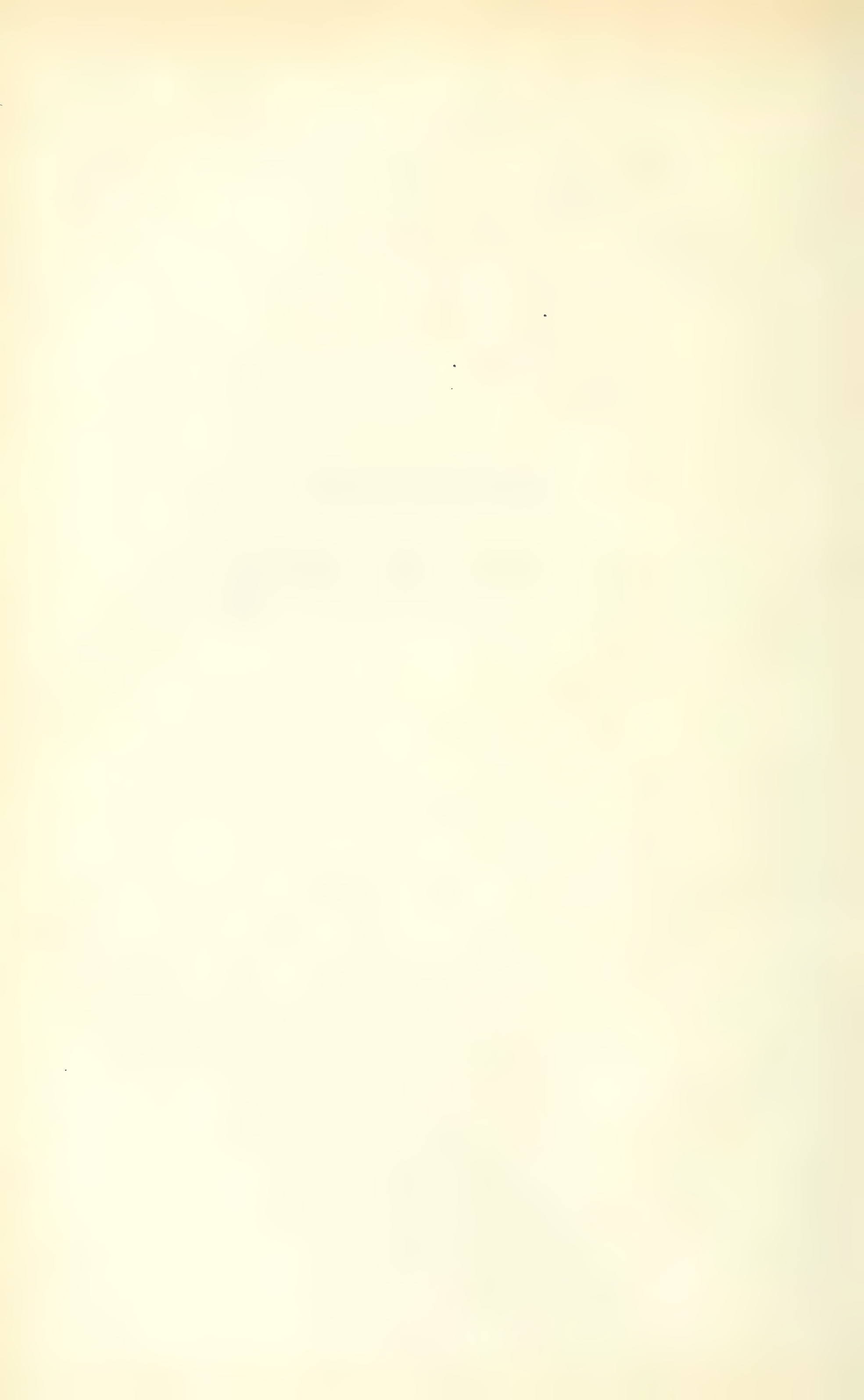
(Deutsch von J. Frapan.)

Die Übersetzung des nachstehenden Sonnetts von ihm verdanken wir Freiligrath:

Ich weiß, daß alles unterm Mond vergeht,
Und dass, was Sterbliche hervorgebracht,
Der Zeiten Umschwung wieder stürzt in Nacht,
Dass vor dem Schönsten auch das Ende steht;
Dass alles Lieblichsten, was der Poet
Mit Geistesmüh, zu teuren Kaufs, erdacht,
Die Welt, als eitler Töne, kaum hat Acht;
Dass leichter nichts als nicht'ger Ruhm verweht.
Ich weiß, die Schönheit gleicht der Purpurblüte,
Die oft ein Tag entstehn lässt und verblühen;
Weiß, Liebe stört der Seele Harmonien,
Da die Vernunft beherrscht wird vom Gemüte!
Wohl weiß ich dies, doch rührt es mich mit nichten,
Und immer lieben werd' ich, ach! und dichten!

DRITTES BUCH.

DIE ZEIT DER BÜRGERKRIEGE.



Erstes Kapitel.

Der Puritanismus und die Litteratur.

Annähernd dasselbe, was für Deutschland der 30jährige Religionskrieg in politischer Hinsicht, ist der parlamentarische und kriegerische Kampf zwischen „Puritanern und Kavaliren“ in seinen litterarischen Folgen für England gewesen. Für Deutschland bedeutete der 30jährige Krieg den lang andauernden politischen Verfall, die Ohnmacht nach außen und die Zersplitterung im Innern; — für England, welches seinem Bürgerkriege die Grundlage seiner heutigen bürgerlichen Freiheit verdankt, war er der Untergang einer großen Litteraturblüte: der dichterischen Renaissance.

Der Kampf zwischen den bürgerlichen „Puritanern“, also denen, welche auf die Reinheit, *puritas*, der Kirche von allen katholisirenden Neigungen ausgingen, — und den „Kavaliren“, den aristokratischen Anhängern des Königs, der königlichen Staatskirche und — eines heiteren Lebensgenusses, war mehr als ein Kampf zwischen zwei politischen Parteien; er war vielmehr das Ringen zweier Lebensanschauungen um die Herrschaft über ein großes Land und Volk. Ganz ist jener Kampf noch heute nicht ausgetragen; aus dem lauernden Zwiespalt zwischen Puritanismus und kavalirmäßigem Lebensgenuss ergibt sich das, was unter dem technischen Ausdruck „englischer *cant*“ jedem so unangenehm bekannt ist, der sich mit englischer Geschichte und Litteratur eingehender befasst hat.

Die Redensart vom „lustigen alten England“ bis zum Beginn des 17. Jahrhunderts ist kein leeres Wort. Aus der ganzen Litteratur, aus Künsten, Trachten, Sitten und Gebräuchen des englischen Volkes

leuchtet sie hervor, jene Lustigkeit, welche das Jenseits nicht verspottet, aber das Diesseits nicht verachtet. Der Sieg des Puritanismus verrückte den sittlichen Schwerpunkt des menschlichen Lebens; er erfüllte die Menschen mit Ekel gegen die Erde und zugleich mit Angst vor der Hölle.

Er hat aber noch etwas anderes zuwege gebracht: einen Wandel im englischen Volksgeist, wie er so einschneidend bei keinem Volk vorgekommen sein möchte. Der Puritanismus hat die Engländer nahezu hebraisirt. Nicht dass er sie mit dem wahren Geiste der Bibel erfüllt hat; nein, aber er hat auf ihre Sprache und ihr Volksleben eine Schicht äußerlichen Bibeltums gelegt, welche nur sehr allmählich jetzt abgestreift wird. Im 17. Jahrhundert war die Nation drauf und dran, sich zum Volk der Bibel zu machen, und zwar zum Volk des Alten Testaments. Man lese nur die strengen Vorschriften über die Heiligung des „Sabbats" (nicht des „Sonntags"), wonach an ihm niemand reisen oder irgendeine Last tragen durfte „bei Strafe von 10 Schilling für jeden Reisenden und von 5 Schilling für jede Last", und wonach Eltern, deren Kinder im Hause gespielt hatten, für ein jedes derartiges Vergehen 12 Pence zahlen mussten, im Unvermögensfalle gar „in den Stock" gesperrt wurden! Der weltberüchtigte englische Sonntag, mit seiner ostensiblen Kirchlichkeit und seinen zahllosen betrunkenen Männern und Frauen in allen Gossen, verdankt seinen Ursprung der Mitte des 17. Jahrhunderts.

Das war jene Zeit, in welcher der eifernde Geist der Werk- und Lippenheiligkeit ganz neue Sünden erfand. In einem schmucken Gewande einherzugehen galt als Sünde; die Haare gelockt zu tragen — Sünde; namentlich war die unter dem Namen der „Liebeslocke" bekannte kokette Haartracht der Kavalire den Puritanern ein Greuel. Ein gesteifter Spitzenkragen — Sünde; die Lektüre von Spensers „Feenkönigin" — Sünde. Und hinter der Sünde steht in der puritanischen Litteratur gleich der Tod, hinter dem Tode die Hölle. Den Puritanern war die Erde ein großes Zuchthaus mit eiserner Ordnung; schon ihre einförmige, unschöne Tracht hat etwas Sträflingsartiges. Wenn man aus dem heiteren, künstlerischen Zeitalter Shakspeares ins 17. Jahrhundert hinüberschaut, kommt es einem vor, als sei erst seit der Zeit des Puritanismus Englands Klima und Himmel so neblig und aschig geworden, während wir

über dem Jahrhundert der Renaissance es wie einen italienischen Himmel blauen sehen.

Unter Elisabeth und Jakob waren die Puritaner mit machtvollem Arm niedergehalten worden; das an dem Zeloten Prynne wegen seines *Histriomastix* vollstreckte harte Urteil (vgl. S. 188) und dessen spätere triumphirende Freilassung kennzeichnen das Wachstum der Machtstellung des Puritanismus unter Jakob I. und Karl I. Man hatte die Puritaner verhöhnt, verfolgt, eingekerkert; — dass aber Verfolgungen eine tiefe religiöse Überzeugung nicht ausrotten, hat sich auch durch die Geschichte des Puritanismus bestätigt. Leider üben Verfolgungen auf die Verfolgten keinen veredelnden Einfluss; zum Siege gelangt, zeigte sich der Puritanismus so unduldsam gegen Andersgläubige wie nur je die spanische Inquisition, und so herrschsüchtig, unterdrückungsgierig und polizeisüchtig, dass die Restauration unter Karl II. vom Volke wie eine Erlösung von unerträglichem Joche begrüßt wurde. Hatten doch die puritanischen Gewalthaber im Parlament ein Gesetz durchgebracht, nach welchem die Feier des volkstümlichsten christlichen Festes, Weihnachten, als „schriftwidrig“ und „sündhaft“ verboten wurde! Alles, was dem Menschen ein unschuldiges Vergnügen hätte bereiten können, war eben Sünde. Der Jubel, unter welchem des enthaupteten Stuart Sohn im Jahre 1660 in sein Hauptstadt London einzog, verkündete, wie furchtbar der bleierne, lebens- und kunstfeindliche Puritanismus auf dem Volke gelastet hatte; und die tolle Ausgelassenheit, welcher die Schriftsteller unter Karl II. huldigten, klang wie ein Hohn auf die geschmacklose Nachäfferei alttestamentlichen Lebens und hebräisch-pharisäischer Sprech- und Denkweise, wie sie 25 Jahre lang England näselnd und plärrend und heuchelnd beherrscht hatte.

Aus Verfolgten wurden die Puritaner seit dem Beginn der 40er Jahre des 17. Jahrhundert zu Verfolgern. Sie wollten in dem Haupte des „Tyrannen Stuart“ das Haupt der Vergewaltigung der Volksfreiheit abgeschlagen haben, und setzten doch an die Stelle des einen Tyrannen flugs einen andern. Die weltliche Knechtschaft wurde durch die geistliche ersetzt, der Übermut der Kavalire durch den verfolgungswütigen Zelotismus der Hetzprediger. Es ist sehr bezeichnend, dass gerade während der Blütezeit des Puritanismus auch jene größte Scheußlichkeit des 17. Jahrhunderts, die der

Hexenprozess, tausende von unschuldigen Schlachtopfern in England hinmordete und sich von da nach Schottland, ja bis in die puritanischen Kolonien Nordamerikes (namentlich Massachusetts) verbreitete. Dasselbe Parlament, welches dem eigenmächtigen Karl I. bei einem Besuche in St. Stephan zum Zweck der Verhaftung von fünf Parlamentsmitgliedern entgegengerufen: „Privilegien des Parlaments!“ — trat später die heiligsten Privilegien jedes Volkes mit Füßen. Die Zensur ist in England nie so streng gehandhabt worden wie zur Zeit des „*Commonwealth*“ (der Republik) (1649—1653) und des Protektorats unter Oliver und Richard Cromwell (1653—1660). Das Briefgeheimnis wurde schamlos verletzt, ganz wie in den nichtswürdigsten Monarchien. Kurz, die Früchte der politischen Freiheit hat der Puritanismus selbst nicht genossen, obgleich er sie unbewusst für England hat zeitigen helfen.

Über die verhängnisvollen Einflüsse des Puritanismus auf die Kunst äußert sich Macaulay, ein dem König Karl I. gewiss nicht freundlich gesinnter Historiker, in seiner „Geschichte Englands“ folgendermaßen:

„Kirchen und Grabdenkmäler, schöne Kunstwerke und merkwürdige Überreste des Altertums wurden roh verstümmelt und entstellt. Das Parlament verfügte, dass alle Gemälde in den königlichen Sammlungen, welche Darstellungen von Jesu oder der Jungfrau enthielten, verbrannt werden sollten. Der Skulptur erging es nicht besser als der Malerei. Nymphen und Grazien, die Werke jonischer Künstler, wurden puritanischen Steinmetzen überliefert, um veranständigt zu werden. — — Eine Verordnung verfügte, dass alle Maibäume in England umgehauen werden sollten.“

Was der Puritanismus für die Litteratur bedeutete, haben wir schon an seinem Wüten gegen die Theater gesehen; die Verpönung der unschuldigen „Feenkönigin“ ist gleichfalls bezeichnend. Die Mitte des 17. Jahrhunderts ist denn auch, bis auf die eine Ausnahme: Milton, jeder hervorragenden, bleibenden künstlerischen Leistung völlig bar. Und dass Milton als Dichter wie auch zum Teil als Prosaiker, als Pamphletschreiber, nicht zu den Puritanern im strengen Wortverstande gezählt werden darf, soll später gezeigt werden.

Die Dichtkunst war wie alle andern Künste den Puritanern ein sündiger Tand. Allenfalls durfte sie dazu dienen, die Psalmen Davids ins Puritanische zu übersetzen oder sonstwie zu erbaulichen Zwecken verwendet zu werden. Dass die Poesie keinen andern

Zweck haben könnte, als schön zu sein und das Menschenherz mit Schönheit und mit Freude an der Schönheit zu erfüllen, den Gedanken fasste ein puritanisches Gemüt nicht. Bis auf den heutigen Tag macht dieser Gedanke den Engländern Schwierigkeiten, und in ihren litterarhistorischen wie ästhetischen Werken mischen sich in die Beurteilung der höchsten der Künste alle möglichen Bedenken der Nützlichkeit, Frömmigkeit und „Respektabilität“. Vorweg sei schon jetzt bemerkt, dass von den großen Kulturvölkern keines auf einer niedrigeren Stufe der ästhetischen Kritik steht, keines auch weniger befriedigende Darstellungen seiner eigenen Litteratur besitzt, als das englische. Die Ästhetik der Engländer kennt seit den Tagen des Puritanismus kaum einen andern kritischen Maßstab für poetische Dinge als den: enthält die Dichtung nichts gegen die 39 Glaubensartikel? ist sie wohlanständig? ist sie „moralisch“?

Die härteste Verurteilung der Puritanerzeit vom litterarischen Standpunkt liegt in dem Fehlen einer irgendwie bemerkenswerten Lyrik. Man sollte erwarten, die leidenschaftlich gespannte Stimmung des Volkes, der blutige Krieg von Engländern gegen Engländer, solche furchtbaren Ereignisse wie die Besiegung des Königs in offener Feldschlacht, und nun erst seine Hinrichtung gegenüber dem Bankettsaale seines Palastes von Whitehall (1649), hätten einen Widerhall gefunden in der Liederdichtung jener Zeit. Nichts von alledem! Das Gezänke der Theologen und Staatsrechtssophisten auf beiden Seiten füllt dicke Folianten; aber ein helles, gläubiges, mutiges Lied von einigem poetischen Wert hat der Puritanismus als solcher nicht hervorgebracht. So erbärmlich war die deutsche Lyrik doch zu keiner Zeit gewesen, auch nicht während des 30jährigen Krieges, der uns sogar mancherlei schöne Lieder hinterlassen hat. Und gegenüber der zum Teil wundervollen Religionslyrik, welche die deutsche Reformation bis ins 17. Jahrhundert hinein veranlasst hat, weisen Reformation und Puritanismus in England nichts Ebenbürtiges auf.

Auch die Kavalir-Partei hat nichts Bemerkenswertes an Lyrik hervorgebracht. Die Litteraturgeschichte nennt eine Menge von Namen royalistischer Lyriker, aber es sind eben nur Namen. Die Davenant, Waller, Lovelace, Cowley, Carew, Suckling — sie alle haben ganze Bände voll Lyrik hinterlassen; es ist mir jedoch nicht gelungen, auch nur ein Gedicht von ihnen zu finden, welches das Abschreiben lohnte.

Unter den Lyrikern auf puritanischer Seite verdient allenfalls Erwähnung George Wither (1588—1667), ein ungeheuer fruchtbarer Schnelldichter, von dem gegen hundert Bände Dichtungen erschienen sein sollen! Ihm ist unter der Fülle von gänzlich Seichtem und Wertlosem wie durch Zufall gelegentlich ein Gedicht voll Schwung gelungen, so z. B. ein puritanisches „Danklied für einen Sieg“, woraus hier einige Strofen als Probe des poetischen Puritanismus folgen:

We love thee, Lord, we praise thy name,
   Who, by thy great almighty arm,
Hast kept us from the spoil and shame
   Of those that sought our causeless harm;
That art our life, our triumph-song,
   The joy and comfort of our heart;
To thee all praises do belong,
   And thou the God of Armies art.

We must confess it is thy power
   That made us masters of the field;
That art our bulwark and our tower,
   Our rock of refuge and our shield:
Thou taught'st our hands and arms to fight;
   With vigour thou did'st gird us round;
Thou mad'st our foes to take their flight,
   And thou did'st beat them to the ground.

Man sieht: keine große Poesie, aber eine gesinnungstüchtige Umschreibung des alten Reformationsliedes: Eine feste Burg ist unser Gott.

Wither war vielseitig: der starre Puritanismus genügte ihm nicht, wie er keinem hervorragenden Dichter genügte. Derselbe Wither hat auch ein Weihnachtslied geschrieben, welches schon durch seinen Kehrreim („*and therefore let's be merry*“), aber auch durch seinen ganzen festfrohen, fast ausgelassenen Inhalt wie ein Abschiedslied an das lustige alte England klingt. Man hat eben zu bedenken, dass Wither die ersten 28 Jahre seines Lebens noch ein Zeitgenosse Shakspeares gewesen ist. — Jenes Weihnachtslied beginnt:

So now is come our joyfulest feast;
   Let every man be jolly;
Each room with ivy leaves is dressed,
   And every post with holly.

Though some churls at our mirth repine.
Round your foreheads garlands twine.
Drown sorrow in a cup of wine,
And let us all be merry!

Um auch eine Probe von dem zu geben, was die echten Puritaner für ihre gottesdienstlichen oder sonst erbaulichen Zwecke an Poesie verbrauchten, stehe hier die englische Übersetzung eines der Psalmen aus jener Zeit, von deren Gesang Oliver Cromwells Feldlager erscholl. Ich wähle nicht das schlechteste Stück, im Gegenteil —:

19. Psalm.

God's glory the vast heavens proclaim,
The firmament His mighty frame;
Day unto day, and night to night,
The wonders of His works recite.
To these nor speech nor words belong,
Yet unterstood without a tongue.
The globe of earth they compass round,
Trough all the world disperse their sound.
There is the sun's pavilion set,
Who from his rosy cabinet,
Like a fresh bridegroom shews his face,
And as a giant runs his race.

Das poetischste Puritanerlied aber rührt her von einem Dichter und Historiker des — 19. Jahrhunderts: Macaulay. Es ist das Gedicht: „*The battle of Naseby*“ (die Entscheidungsschlacht gegen Karl I.). Der Ton der Puritanerzeit ist darin so überraschend treu wiedergegeben mit seinem Ernst und seiner barocken Bibelsprache dass ich, vorgreifend, an dieser Stelle Macaulays Gedicht abdrucke als die beste Einleitung für eine Betrachtung der Litteratur der Puritanerzeit. Wenngleich mehr ein Kunststück als tiefempfundene Poesie, gehört es doch zu den wertvollsten Erzeugnissen neuerer englischer Dichtung; sein musikalischer Wohlklang, der marschähnliche Rhythmus sind von großer Wirkung.

Gesungen wird es von einem puritanischen Sergeanten mit dem etwas länglichen, nach damaligem Brauch biblischen Namen: „Obadiah Bindet-eure-Könige-in-Ketten-und-eure-Edlen-in-Banden-von-Eisen“:

Oh, wherefore come ye forth in triumph from the North,
  With your hands and your feet and your raiment all red?
And wherefore doth your rout send forth a joyous shout?
  And whence be the grapes of the winepress which ye tread?

Oh, evil was the root, and bitter was the fruit,
  And crimson was the juice of the vintage that we trod:
For we trampled on the throng of the haughty and the strong,
  Who sate in the high places and slew the saints of God.

It was about the noon of a glorious day in June
  That we saw their banners dance and their cuirasses shine,
And the Man of Blood was there with his long essenced hair,
  And Astley and Sir Marmaduke and Rupert of the Rhine.

Like a servant of the Lord, with his Bible and his sword.
  The General rode along us to form us for the fight,
When a murmuring sound broke out and swell'd into a shout,
  Among the godless horsemen upon the tyrant's right.

And hark! like the roar of the billows on the shore,
  The cry of battle rises along their charging line:
For God! for the cause! for the church! for the laws!
  For Charles, King of England, and Rupert of the Rhine!

The furious German comes with his clarions and his drums,
  His bravoes of Alsatia and pages of Whitehall;
They are bursting on our flanks! grasp your pikes! close your ranks!
  For Rupert never comes but to conquer or to fall.

They are here! they rush on! we are broken! we are gone!
  Our left is born before them like stubble on the blast;
Oh Lord, put forth thy might! Oh Lord, defend the right!
  Stand back to back in God's name and fight it to the last!

Stout Scippon hath a wound — the centre hath given ground —
  Hark! hark! what means the trampling of horsemen on our rear?
Whose banner do I see, boys? 'tis he, thank God, 'tis he, boys!
  Bear up another movement. Brave Oliver is here!

Their heads all stooping low, their points all in a row,
  Like a whirlwind on the trees, like a deluge on the dykes.
Our cuirassiers have burst on the ranks of the accurst
  And at a shock have scattered the forest of his pikes.

Fast, fast the gallants ride in some safe nook to hide
  Their coward heads, predestined to rot on Temple Bar;
And He — he turns and flies! shame to those cruel eyes
  That bore to look on torture and fear to look on war.

Ho! comrades, scour the plains, and ere ye strip the slain,
  First give another stab to make your guest secure;
Then shake from sleeves and pockets their broad pieces and lockets,
  The tokens of the wanton, the plunder of the poor.

Fools! your doublets shone with gold and your hearts were gay and bold,
  When you kissed your lily hands to your lemans to-day;
And to- morrow shall the fox from her chambers in the rocks,
  Lead forth her tawny cubs to howl above the prey.

Where be your tongues that late mock'd ad heaven and hell and fate,
  And the fingers that once were so busy with your blades;
Your perfumed satin clothes; your catches and your oaths;
  Your stage-plays and your sonnets; your diamonds and your spades?

Down, down, for ever down, with the mitre and the crown!
  With the Belial of the Court and the Mammon of the Pope;
There is woe in Oxford halls, there is wail in Durham's stalls;
  The Jesuit smites his bosom, the Bishop rends his cope.

And She of the Seven Hills shall mourn her children's ills
  And tremble when she thinks of the edge of England's sword;
And the kings of earth in fear shall shudder when they hear,
  What the hand of God hath wrought for the houses and the word!

Wo viel Schatten, da ist auch viel Licht; so wäre es denn einseitig und ungerecht, wollte man die Zeit des Puritanismus lediglich als eine der Heuchelei und der Plattheit darstellen. Bis zu poetischem Schwunge hat sie sich nicht erhoben, dazu fehlte den meisten Menschen jener Zeit die stolze Männlichkeit auch ihrem Gotte gegenüber. Sie kannten freilich keine Menschenfurcht, wohl aber litten sie an der zermalmenden Angst vor Gott. Der zornige Gott der Juden war das Schreckgespenst jenes Geschlechts, welches sich an der Lektüre der Strafpredigten des Jesaia und Jeremia und an den Bußpsalmen des despotischen Judenkönigs David bis zur schwärmerischen Wut aufregte. Aber die Tüchtigkeit im Felde, im Parlament und in der Verwaltung soll jenen Männern, die ihr Leben für eine im Grunde gute Sache einsetzten, niemand streitig machen. Es muss daran erinnert werden, dass der Krieg gegen den wortbrüchigen König unter der puritanischen Bevölkerung der Städte Erscheinungen opferwilliger Begeisterung hervorgerufen hat, ganz wie in Preußen zur Zeit der Freiheitskriege gegen Napoleon I.: Frauen opferten ihren Schmuck, Kinder ihre winzigen Sparpfennige, Mädchen mischten sich in Soldatentracht unter die Freiheitskämpfer.

Durch all die Mummerei der biblisch-hebräischen Gebarung und Sitte leuchtet doch der Grundzug des englischen Volkscharakters hindurch: die Liebe zur persönlichen Freiheit, dieser echtgermanische Zug, der leider vielen andern germanischen Stämmen frühzeitig abgewöhnt worden ist.

Das 17. Jahrhundert hat die erste Blüte der englischen Prosa gesehen, freilich mehr der theologischen und sonst wissenschaftlichen Prosa als der Unterhaltungsprosa. König Karl I. selbst gilt als Prosaiker; doch war das ihm früher zugeschriebene Hauptwerk, die „*Eikon Basilike*“ (griechisch für: das königliche Bildnis) — nach des Königs Hinrichtung erschienen und von den Puritanern aufs heftigste verfolgt — sicher nicht von ihm, sondern die Fälschung eines gewissen Gauden, nachmaligen Bischofs von Exeter. — Die „*Eikon Basilike*“, eine rührselige, verlogene Verherrlichung des „Märtyrer-Königs“, fand ihre glänzende Abfertigung durch Milton, von dessen Prosaschriften später die Rede sein wird.

Unter den theologischen Schriftstellern der Kavalirpartei ragen hervor: Jeremy Taylor (1613—1667), dessen poetischer Schwung der Sprache den Vergleich mit dem Franzosen Bossuet nahe legt, — und Thomas Fuller (1604—1665), welcher die Theologie vortrefflich mit einer witzigen, fesselnden Sprache zu vereinigen wusste. Seine *History of the Worthies of England* ist außer Miltons Prosaschriften das Lesbarste, was uns die Prosa der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts bietet. Von ihm rührt die hübsche Vergleichung zwischen Ben Jonson und Shakspeare her (vgl. S. 175).

Auch einen Historiker von nicht gewöhnlichem Wert hat die Kavalirpartei hervorgebracht: Edward Hyde Earl of Clarendon (1608—1674), den treuesten Diener und Parteigänger des im Exil lebenden Sohnes Karls I., dessen Lordkanzler er unter der Restauration wurde. Hydes „Geschichte der Rebellion“ (für ihn war die Revolution natürlich Rebellion) ist ein Tendenzwerk, schönfärbend für die Sache des Königs, herabziehend gegenüber den Puritanern; auch in den Einzelheiten ist er nichts weniger als zuverlässig. Die Sprache aber hat etwas sehr Gefälliges, wenn man auch überall bemerkt, dass kein Berufsschriftsteller die Feder führt. Ein guter Erzähler, — ein mangelhafter Stilist.

Der gelehrteste und begabteste Verteidiger der königlichen

Sache war Thomas Hobbes (1588—1679)*). Sein in der Schrift *Leviathan* (1651) entwickeltes System der Politik stand mit allem in Widerspruch, was bis dahin in England verfassungsmäßiges Recht gewesen. Der Kern seiner Lehre ist: das Volk ist des Königs wegen da, nicht der König des Volkes wegen. Nie hat es einen überzeugteren Vertreter jenes unbeschränkten Despotismus gegeben, der darauf hinausläuft, an die Stelle der geistlichen Unfehlbarkeit des Papstes die politische Unfehlbarkeit des Monarchen zu setzen. Es gehörte kein geringer Mut dazu, solche Theorie während der Republik unter Cromwell zu veröffentlichen. — Über den Inhalt des *Leviathan* mag man urteilen, wie die politische Überzeugung es eingibt. — Hobbes Stil ist tadellos, klar, eindringlich und von einem gewissen Pathos, welches die Ehrlichkeit des Schriftstellers beweist.

Mit seinen Werken erst nach Beendigung der Bürgerkriege aufgetreten, mit seiner geistigen Entwickelung aber tief in den Strömungen seiner Zeit wurzelnd, ist **John Locke** (1632—1704) als der für die ganze neuere Philosophie, namentlich aber der für die „Aufklärungs"-Philosophie des 18. Jahrhunderts grundlegende und bahnbrechende Vorkämpfer anzusehen. Erst mit ihm, darf man sagen, schließt das Mittelalter der Philosophie, das Zeitalter der Scholastik ab, und beginnt die Periode des philosophirenden gesunden Menschenverstandes. Auf seinen Schultern steht die skeptische, materialistische Philosophie Englands im 18. Jahrhundert, stehen Toland und Hume so gut wie Berkeley; aber ohne ihn wäre auch die französische Aufklärerschule, wäre Montesquieu und wären die Encyklopädisten nicht erklärlich. In England hatte er sogleich Geltung erlangt: kam doch seine menschenverständliche, nüchterne Weltauffassung einem echtenglischen Charakterzuge entgegen. Um aber auf die europäische Gedankenwelt einzuwirken, dazu bedurfte es der französischen Vermittelung; denn das 18. Jahrhundert wurde nun einmal geistig von Frankreich geleitet, wenn auch letzterem die ursprünglichen Anregungen fast alle von außen gegeben wurden. Ohne Voltaires und Rousseaus Fortführung und Vervolkstümlichung der Lockeschen Ideen wäre es nicht zu erreichen gewesen, dass fast

*) Sämtliche Werke, London 1845, in 11 Bänden.

alle Philosophie des 18. Jahrhunderts Lockesches Gepräge gewonnen hat.

Lockes erste Schrift war die Fortführung eines Miltonschen Gedankens (vgl. S. 223): dem von der Notwendigkeit der religiösen Duldung in einem freien Staatswesen. Seine *Letters of Toleration* (1689) stimmen durchaus, manchmal sogar wörtlich, mit den Forderungen Miltons überein: allgemeine Duldung jedes Glaubensbekenntnisses, soweit es nicht gegen Ordnung und gesetzliche Freiheit im Staat verstößt. Er macht auch dieselbe Einschränkung, insofern er die Katholiken ausschließen will! Locke wie Milton erklärten es für nicht angänglich, den Katholiken Duldung zu gewähren, da ihr Verhältnis zum Papst, also zu einer fremden politischen Macht, es ihnen unmöglich mache, volle Staatsbürger zu sein. Diese von den beiden edelsten Denkern des 17. Jahrhunderts der Duldsamkeit gezogene Schranke ist, nach englisch konservativer Weise, erst im 19. Jahrhundert gänzlich niedergerissen worden.

Lockes berühmtestes Werk ist der *Essay on human understanding**) (Versuch über den menschlichen Verstand, 1690), worin er die Quellen und die Grenzen der Erkenntnis zu bestimmen unternimmt. Der Kern dieser Schrift ist dieser: alles menschliche Wissen entspringt aus äußeren Eindrücken; es gibt keine angeborenen Ideen; der Mensch weiß nur das, was er durch Sinneswahrnehmungen, durch Erfahrung sich zu eigen gemacht. Dass darin die Leugnung jeder übernatürlichen Erkenntnisquelle, also auch der göttlichen Offenbarung liegt, ist klar; nichtsdestoweniger hat Locke sich bemüht, die christliche Offenbarungslehre mit seiner ganz materialistischen Anschauung zu versöhnen. Hierin steckt die Inkonsequenz seiner Lehre und zugleich die Unklarheit, welche zu so zahlreichen Streitereien geführt hat. Es erging damit Locke wie auch Isaak Newton (1642—1727), ja, wie den meisten großen Vertretern der englischen Wissenschaft: sie erschrecken vor den Konsequenzen ihrer eigenen Entdeckungen und suchen sich durch ein kräftiges öffentliches Bekennen zum Bibelglauben möglich zu erhalten. Nachdem sie die Offenbarung auf dem Wege des wissenschaftlichen Versuchs beseitigt, führen sie dieselbe als eine Forderung des Gemüts wieder ein.

---

*) Deutsch von v. Kirchmann (1873).

Besonders wertvoll in Lockes „Versuch über den menschlichen Verstand“ ist der Teil, in dem er von dem Verhältnis der Sprache zum Denken handelt; auch die neuere Wissenschaft hat dazu nichts Wesentliches hinzugetan.

Lockes Stil in diesem wie in andern Werken ist nüchtern, farblos, aber ungemein klar, — so klar, dass die Philosophen vom Fach, namentlich die deutschen, Locke für „unwissenschaftlich“ halten würden. Er schrieb eben nicht für Professoren der Philosophie, sondern für die gebildeten, ungelehrten Kreise seines Volkes: seine Sprache ist fast ganz frei von dem schulmäßigen Philosophiejargon. Schriftstellern wie Locke ist es wesentlich zuzuschreiben, dass die Beschäftigung mit dem, was man „Philosophiren“ nannte, im 18. Jahrhundert in so erstaunlich weite Kreise gedrungen ist: die Philosophen des 18. Jahrhunderts waren bezüglich der Klarheit des Ausdrucks alle in Lockes Schule gegangen, — alle, mit Ausnahme unseres Kant.

Wir besitzen außer jenem Hauptwerk noch zwei größere Arbeiten von Locke: den *Treatise of Government* (Abhandlung über Regirungskunst) aus dem Jahre 1689, also ein Jahr nach der „großen Revolution“ der Engländer und Verjagung der Stuarts, und die *Thoughts concerning education* (Gedanken über Erziehung, 1693). Es wäre eine höchst lohnende Aufgabe, jene erste Schrift mit dem auf ihr ruhenden *Contrat social*, und die zweite mit dem *Emile* Rousseaus zu vergleichen! In jener vertritt Locke die moderne Anschauung vom Staat als einem stillschweigenden Vertrage zwischen Regirten und Regirern, betont nachdrücklich die unveräußerliche Oberhoheit des Volkes, kurz, er ist in allem und jedem Hobbes entschiedener Gegner.

In seinen „Gedanken über Erziehung“ nimmt er gleichfalls das Wichtigste der Rousseausche Ideen voraus; gleich Rousseau richtet er seine Erziehungskunst überwiegend auf die Ausbildung des Menschen nach der Nützlichkeitsseite hin. Gemäß Lockes Ratschlägen erzogene junge Leute würden zwar frei sein von Pedanterie und philologischem Wissenskram, aber auch frei von jedem idealen Schwunge; ungemein praktisch, aber auch unausstehlich nüchtern, — menschliche Maschinen, namentlich Rechenmaschinen.

Eine Gesamtausgabe von Lockes Werken erschien in London 1835, in 9 Bänden.

Bemerkenswert ist allenfalls noch der sozialistische Phantast James Harrington 1611—1677), der unter dem Eindruck der revolutionären Bewegung eine Art von agrarisch-sozialdemokratischem Roman: *Oceana* schrieb, ein Seitenstück zu Thomas Morus' *Utopia*. In seinem Musterstaat *Oceana* sollte alles auf einer gerechten Verteilung des Grundbesitzes beruhen. Das Werk machte großes Aufsehen, erzeugte einen heftigen Federkrieg und ist heute — gänzlich vergessen. Harrington endete im Irrsinn.

Zweites Kapitel.

John Bunyan und Samuel Butler.

Zwei Männer, die in ihren Werken die beiden entgegengesetzten Pole der Anschauungsweise des 17. Jahrhunderts vertreten, — beide ehrenhafte, von der Berechtigung ihrer Sache durchdrungene Männer, beide die Lichtseiten ihrer so gänzlich verschiedenen Richtungen hervorkehrend, — beide zu ihrer Zeit von einer Volksbeliebtheit, die nach ihnen selten ein englischer Schriftsteller genossen hat. Wer aus erster Hand ein recht lebendiges Bild der Puritanerzeit empfangen will, der lese John Bunyans „Pilgerfahrt" und Samuel Butlers „Hudibras", — zwei klassische Zeugen jener Zeit, da ganz England in zwei Heerlager der Gesinnungen und der Interessen geschieden war. Das Beste daran ist, dass diese beiden Werke, jedes in seiner Art, ihre volle Berechtigung haben und nicht etwa die widerwärtige Übertreibung der feindlichen Richtungen vertreten. Das Puritanertum und die ganz in Gott aufgelöste Frömmigkeit Bunyans; die kecke Spottlust, der schonungslose Witz und dabei die männliche Tüchtigkeit Butlers, — beide zwingen uns zur Achtung. Ohne irgendein Talent zur Frömmelei, habe ich doch von der erbaulichen „Pilgerfahrt" mich viele Stunden lang angenehm fesseln lassen, und ohne Lust an der Bitterkeit, mit welcher der „Hudibras" gegen Butlers Widersacher zu Felde zieht, bin ich doch von seinem schlagfertigen, oft anmutigen, knappen Ausdruck zur Bewunderung hingerissen worden.

Das Puritanertum hat über die Kavalirwirtschaft gesiegt. Eng-

land ist trotz der Restauration unter Karl II. puritanisch geblieben, wenn auch nicht mit der Schroffheit der Formen wie zur Zeit der Bürgerkriege, — und Bunyans Dichtung hat bei dem lebenden Geschlecht den „Hudibras“ Butlers arg in den Schatten gestellt.

John Bunyan (1628—1688), eines Kesselflickers Sohn und selbst zum Kesselflicker erzogen, früh in die religiöse Schwärmerei, Selbstpeinigung und Bußzucht hineingetrieben, wurde wegen unerlaubten Predigens im Jahre 1660 auf 12 Jahre ins Gefängnis gesperrt. Der harmlose Schwärmer verstand es nicht, „mit dem Strome zu schwimmen und vor dem Winde zu segeln“, wie einer der Helden seiner „Pilgerfahrt“. Er hatte dessen nicht Acht, dass die Zeit des unbeschränkten Puritanertums vorübergegangen, und dass auf Englands Tron wieder ein Monarch saß, dem das öffentliche Predigen unbequem sein musste. 1672 aus der Haft entlassen, lebte er noch 16 Jahre, predigend und an seiner „Autobiographie“ schreibend, welche ein denkwürdiges Aktenstück für die Kenntnis des inneren Wesens des Puritanismus bildet und vielfach an unsern Jung-Stilling erinnert, ohne des letzteren verlogene und fade Süßlichkeit.

Im Gefängnis, ohne andre Lektüre als die Bibel und eine Geschichte der Märtyrer, schrieb John Bunyan seine „Pilgerfahrt“: *The Pilgrim's Progress*, — mit dem verlängerten Titel: „Des Pilgers Fahrt aus dieser Welt in die, welche kommen wird, dargestellt unter dem Gleichnis eines Traumes, worin zu finden die Art des Antritts der Reise, ihr gefährlicher Fortgang und die glückliche Ankunft im ersehnten Gefilde“. Die „Pilgerfahrt“ ist eine christliche Allegorie, die ihres gleichen nicht hat; vielleicht die gelungenste, jedenfalls die einzige Allegorie in der Weltlitteratur, welche eine fesselnde Lektüre gewährt. Zwar wandeln wir durchweg auf einem Pfade aus Wolkendunst und schwärmerischer Phantasterei, aber der Dichter weiß trotz aller Erdenlosigkeit und Himmelsverzückung realistisch zu schildern. Namentlich ist die Charakterschilderung der zahlreichen allegorischen Menschenfiguren wunderbar zutreffend. Die schattenhafteste Gestalt ist die des Helden *Christian* (der Christ), welcher sich, von plötzlicher Angst um das Schicksal seiner sündenbeladenen Seele gepackt, aufmacht nach dem Sitz der himmlischen Gnade, den er nach den mannigfaltigsten Abenteuern endlich erreicht. Dagegen sind die Menschen, denen er

unterwegs begegnet, nichts weniger als allegorische Schemen, vielmehr scharf gezeichnete Charaktertypen. So im Anfang die Herren *Pliable* (Biegsam) und *Obstinate* (Eigensinnig), dann später Herr *By-Ends* (der weltkluge Mantel-nach-dem-Winde-Wender).

Das Buch übt einen bestrickenden Reiz auch auf weltliche Leser: es ist das unterhaltendste Erbauungsbuch der Christenheit, eine Art von biblischem Roman, in welchem innige Frömmigkeit mit echtem Humor zu einer Wirkung sich zusammenfügen, welche sich fühlen aber nicht beschreiben lässt. Auch an naiv-grandiosen Stellen fehlt es nicht, so ist namentlich die Schilderung des „Todesschattentals“ ergreifend. So lästerlich es klingen mag: mir will Bunyans Dichtung wie eine Art von protestantischem Seitenstück zur „Göttlichen Komödie“ Dantes erscheinen. In England ist nach der Bibel und neben Shakspeare kein Buch so verbreitet, so sehr ein Haus- und Familienbuch wie diese Dichtung des einfachen, ungebildeten Kesselflickers Bunyan. Selbst „Robinson“ läuft ihm nicht den Rang ab in der Beliebtheit bei Jung und Alt.

In gewisser Beziehung ist die anhaltende Lektüre der „Pilgerfahrt“ nicht unbedenklich: sie kann auf schwärmerisch fromme Gemüter sehr verderblich wirken, indem sie mit Abscheu gegen alle Freude und alles Glück dieser Welt erfüllt. Auch die eigentümliche Koketterie mit dem lieben Gott, wie sie in Deutschland durch die Mystiker à la Zinzendorf aufkam, wirkt unter Umständen verderblich. Der Schwerpunkt des sittlichen Gefühls wird in der „Pilgerfahrt“ aus dem menschlichen Herzen heraus verlegt in eine ganz veräußerlichte Moral.

Die Sprache hat etwas ungemein Einschmeichelndes, dabei Kraftloses; auf die Dauer bekommt man das Gefühl, einer stilistischen Knochenerweichung gegenüberzustehen. Am meisten Ähnlichkeit in Geist wie Sprache hat die „Pilgerfahrt“ mit der „Vision Peter Ploughmans“ (vgl. S. 76); aller Wahrscheinlichkeit nach hat Bunyan dieses während der Religionswirren in England zu neuem Leben gelangte alte Buch gelesen.

Geradezu erschreckend ist die Bibelbelesenheit Bunyans. Die Bibel leiht ihm auf jeder Seite der „Pilgerfahrt“ ihre Bilder, ja die ganze Sprache ist biblisch-hebräisch. Da der Dichter gewissenhaft am Rande die Bibelstellen angibt, welche er benutzt hat, so ist die

Lektüre der „Pilgerfahrt“ zugleich eine angenehme Art, sich Bibelfestigkeit zu verschaffen.

Bunyan vertritt, wie gesagt, die Lichtseite des Puritanertums, dessen inbrünstige Sehnsucht nach dem Reiche Gottes und die wahrhaftige Abwendung vom Irdischvergänglichen. Aber es soll nicht verschwiegen werden, dass die unausbleibliche Folge der gesteigerten Frömmigkeit, nämlich die pharisäerhafte Geringschätzung des vielleicht noch nicht zur Gnade durchgedrungenen sündigen Bruders, auch bei Bunyan sich bemerklich macht, — nicht gerade sehr störend, aber doch unverkennbar. Das „Gott, ich danke dir, dass ich nicht bin wie jener“ liest man oft zwischen den Zeilen, zuweilen selbst in den Zeilen.

Belauschen wir einige der Gespräche, welche der Pilger *Christian* auf seiner Fahrt ins Himmelreich führt. *Christian* ist aus der Stadt *Destruction* (Zerstörung) entlaufen, um seine Seele zu retten. Sein Nachbar *Faithful* (Gläubig) ist ihm gefolgt und erzählt ihm nun ohne einen Ton des Bedauerns von der verlassenen Vaterstadt: „Einige sprachen verächtlich von dir und deiner verzweifelten Wanderschaft; aber ich glaubte, und tue das noch, dass das Ende unserer Stadt sein wird unter Feuer und Bimsstein vom Himmel, und darum habe ich mich auf und davon gemacht“. — Dieselbe Denkweise: was geht mich der sündhafte Nebenmensch an? bricht noch an sehr vielen Stellen durch. So erzählt *Faithful* von dem *Destruction*-Bewohner „Biegsam“, er werde wohl auch zum Teufel fahren, denn es stehe geschrieben — und nun wird salbungsvoll ein gar nicht anwendbarer Vers aus dem 2. Petribrief zitirt, worauf *Faithful* schließt: „Das fürchte ich für ihn; aber wer kann hindern, was sein soll?“ — „Ja wohl,“ meint Held *Christian*, „überlassen wir ihn sich selbst, Nachbar *Faithful*, und sprechen wir von Dingen, die uns unmittelbar angehen.“

Schließlich noch eine etwas längere Probe für Bunyans Darstellungsweise*):

Der Dolmetscher nahm *Christian* bei der Hand und führte ihn in ein Gemach, in welchem einer aus dem Bette aufstand; und da er sein Gewand antat, zitterte er und es schüttelte ihn. Da sprach *Christian*: Warum zittert dieser Mann so? — Der Dolmetscher hieß den Mann alsda *Christian* den

*) Seite 32 der Tauchnitz-Ausgabe, welche wegen ihrer Handlichkeit empfohlen werden darf.

Grund sagen, und so begann derselbe: In vergangener Nacht, da ich schlafend lag, träumte ich und sah die Himmel gar sehr schwarz werden; auch donnerte und blitzte es so fürchterlich, dass mich Todesangst überfiel. Und wie ich aufblickte, sah ich die Wolken in Hast dahin jagen und hörte den mächtigen Ton einer Trompete und sah einen Mann auf einer Wolke sitzen umgeben ven den Heerschaaren des Himmels. Sie alle waren in flammendem Feuer, auch die Himmel waren wie eine brennende Flamme, — und ich hörte eine Stimme, die sprach: Steht auf, ihr Toten, und kommet zum Gericht! Da barsten die Felsen, die Gräber taten sich auf, und die Toten, die darin gewesen, kamen heraus; ihrer einige waren ausnehmend froh und schauten gen Himmel, — ihrer andere suchten sich unter den Bergen zu verstecken. Darauf sah ich den Mann, der auf der Wolke saß, das Buch öffnen und der Welt gebieten, näher zu treten. Doch eine dräuende Flamme, die vor ihm aufstieg, hielt eine schickliche Entfernung zwischen ihm und den andern, gleichwie zwischen dem Richter und den Gefangenen im Gerichtssaal. Und ich hörte einen Befehl ergehen an die Diener des Mannes, der auf der Wolke saß: Sammelt die Stoppeln und das Unkraut und werfet es in den brennenden See; da tat sich der grundlose Schlund auf dicht bei wo ich stand, und aus seinem Munde stiegen Rauch und Feuerkohlen mit erschrecklichem Getöse. Und ein andrer Befehl erging: Sammelt meinen Weizen in die Scheuer. Da sah ich einige ergriffen und in die Wolken getragen, aber ich blieb zurück. Ich suchte mich zu verbergen, aber ich konnte nicht, denn der Mann, der auf der Wolke saß, hielt sein Auge auf mich. Auch kamen mir meine Sünden ins Gedächtnis, und mein Gewissen klagte mich an. Und darüber erwachte ich von meinem Schlaf. — —

Samuel Butler (1612—1680) hat wie Bunyan nur ein bedeutendes Werk hinterlassen: den *Hudibras*; aber solange die Engländer Sinn für Witz und Satire behalten, ist dieser Dichtung die Unsterblichkeit gesichert. *Hudibras* ist zweifellos nicht nur die witzigste Schöpfung des 17. Jahrhunderts, es ist auch die bedeutendste poetische Arbeit, welche die Royalistenpartei überhaupt aufzuweisen hatte. Samuel Butler darf jedoch weniger als eifriger Anhänger des Königs und der Kavalire aufgefasst werden, denn als ein erbitterter Feind desjenigen Teils der Puritaner, welche unter dem Deckmantel christlicher Frömmigkeit und Zerknirschung ihre ganz gemeine Herrschsucht zu befriedigen suchten. Sein Gedicht ist zwar voll von boshafter Verunglimpfung der Gegner, aber für die Partei des Königs hat er trotzdem fast nirgends ein anerkennendes Wort. Er wäre ganz der Mann gewesen, im Notfalle auch der Kavalirpartei eine komisch-poetische Vorlesung zu halten, wenngleich sie weniger Stoff zur Burleske geboten haben mag.

*) Text in 2 Bänden von Nash, 1835. — Deutsch zuletzt von Eiselein, 1845.

Für alles, was lächerlich und hassenswert am Puritanismus war, hatte Butler ein Falkenauge. Schade nur, dass der vorsichtige Dichter klüglich das Ende der puritanischen Flut abwartete, ehe er mit seinem Gedicht auftrat (1663). Während der Restauration war es just kein besonderes Wagnis, den ohnehin besiegten Feind des Königtums spottend zu vernichten.

Lehrreich ist das Verhalten des Hofes und seiner Partei gegen den Dichter des *Hudibras*. Obgleich König Karl II. lange Stellen daraus auswendig wusste und mit Vorliebe hersagte, obgleich der *Hudibras* das Entzücken der Kavalire war, ist Butler in Not gestorben. Er hat an sich erfahren müssen, was der Dank vom Hause Stuart gelte. In einem Autograph Butlers aus seinem Notizbuch heißt es:

> To think how Spenser died, how Cowley mourn'd,
> How Butler's faith and service were return'd!

Hudibras, der Held der Butlerschen burlesken Satire, ist ein prahlhansiger Puritanerritter, der mit seinem Knappen Ralph ausreitet, um alles Antipuritanische auszurotten. Die Abenteuer dieses an Nichtswürdigkeit, Wortklauberei und Lächerlichkeit untereinander wetteifernden Heldenpaars bilden den Inhalt des handlungsarmen Gedichtes. Das Wertvollste darin sind die zahllosen Abschweifungen auf alle möglichen Gebiete, namentlich aber die derbe Darstellung und zugleich Verhöhnung des puritanischen Gebarens. Da Hudibras „Presbyterianer", Ralph „Independent" ist, so vertreten sie zugleich die beiden einander bekämpfenden Richtungen innerhalb des Puritanertums.

Butler hat allem Anschein nach die Anregung zum *Hudibras* durch Cervantes „Don Quixote" empfangen, welcher um die Mitte des 17. Jahrhunderts in England längst durch Übersetzungen bekannt war. Nicht nur entspricht das Reiterpaar äußerlich ziemlich genau dem edlen Ritter von la Mancha mit seinem Schildknappen; auch einzelne Episoden sind in Nachachmung des spanischen Romans geschrieben, so die, in welcher Hudibras den Ralph überredet, sich statt seines Herrn durchprügeln zu lassen. Aber wo ist der herzgewinnende Humor des „Don Quixote" in diesem politischen Tendenzgedicht geblieben! Welche Verzerrung ins Niedrige, Bittere, Gehässige! Mit den Helden des „Don Quixote" haben wir bis zu-

letzt warmes Mitgefühl, — alle Figuren des *Hudibras* sind von abstoßender Gemeinheit. Hogarth war der richtige Mann, einen solchen Stoff entsprechend zu illustriren.

Das Versmaß trägt wesentlich zu der komischen Wirkung bei: der kurzatmige jambische Vierfüßler mit dem Knittelreim eignet sich vortrefflich zur burlesken Darstellung. Allerdings hält man die Lektüre nicht lange hintereinander aus, dazu ist schon das Versmaß zu ermüdend; aber in kleinen Stücken genossen, gibt es wenige englische Dichtungen vor dem 19. Jahrhundert, die so zwerchfellerschütternd wirken. Mir ist wenigstens nichts annähernd so Frechwitziges bekannt, — es sei denn Voltaires *Pucelle*. Übrigens wimmelt auch der *Hudibras* von bedenklichsten Zoten, freilich nicht mit so studirter Absichtlichkeit wie jenes nichtswürdigste und doch witzigste Werk Voltaires. Unsere „Jobsiade“, die man mit dem *Hudibras* hat vergleichen wollen, ist schal und geistlos dagegen. Besser schon passt der Vergleich mit einer französischen politisch-satirischen Dichtung aus dem Ende des 16. Jahrhunderts, der *Satire Ménippée* *); doch ist der Witz der letzteren viel feiner und das Ganze ungleich besser erfunden als der *Hudibras*.

Man kann kaum behaupten, dass Butler im allgemeinen zu weit gegangen ist in seinen Angriffen auf die lächerlichen Auswüchse des Puritanismus; dagegen hat die Parteileidenschaft ihn offenbar bei seiner Beurteilung Cromwells und der hervorragendsten Mitglieder des „langen Parlaments“ verblendet. Dass er über den Tod Cromwells, ja selbst über die leichenschänderische Ruchlosigkeit Karls II., verübt an Cromwells Gebeinen, seine Späßchen machte, das zu verzeihen reicht der Hinweis auf die Parteiwut nicht aus.

Aus dem I. Gesang.

Hudribas' Religion.

Sein Credo passte musterhaft
Zu dessen Witz und Wissenschaft.
Als echterprobter Puritaner
Hasst er auch alle andern -aner
Und -isten; gleichwie seine Sekte
Von je frivol die andern neckte,
Und als Ecclesia militans
Aufpflanzte neben Schwert die Lanz',
Mit unfehlbaren Feuerröhren
Entschied die feinsten Glaubenslehren;
Erst jedem Kanon gab das Siegel
Sehr salbungsvoll mit Faust und Prügel.
Dies Völklein suchet Heiligkeit
In Faseleien, Hass und Streit;
Zankt bald um dies und bald um das
Und findet Fehl ohn' Unterlass.

*) Vgl. E. Engel's Geschichte der französischen Litteratur, S. 217.

Sie halten Sabbath mit mehr Fleiß
Verkehrt, als wir auf rechte Weis';
Verdammen Laster, die sie hassen,
Um andern freien Lauf zu lassen;
Sind griesgram stets und so verdrossen,
Als dienten sie Gott nur zum Possen.
Was heute ihre Lust entflammt,
Wird morgen als profan verdammt.
So gern sie ihren losen Willen
Als Richtschnur und Gesetz erfüllen,
Für so verrucht wird es gehalten,
Wenn andre auch mit Willkür schalten;
Drum zanken sie oft ohne Not
Mit ihrem eignen Butterbrot.

Aus dem V. Gesang.

Hudribas und Ralph über die Heiligkeit des Eides.

Wir haben freilich das Gebot:
Ihr sollt nicht schwören ohne Not;
Doch ist der Eid nicht unbedingt
Verboten, wenn er Vorteil bringt;
Dann ist er gleichsam eine Art
Von Selbstverleugnung fein und zart,—
Und mancher brach schon Wort und Eid
Zu Gottes Ehr' und Herrlichkeit.
An solche Regel halten sich
Nun alle Frommen männiglich.
Fing nicht die „gute Sache" an
Mit Meineid und ging so fortan? —
Was uns das Parlament versprochen,
Ward eher noch als Fried' gebrochen;
Denn als sie von dem Fürsteneid
Und Kirchenhoheit uns befreit,
War da nicht stracks die Nation
Gezwungen, Protestation
Samt heil'gem Bund und Covenant
Zu schwören so mit Mund wie Hand? —
Um gleich dann das zu widerrufen,
Was sie soeben selbst erschufen.
Schwur man nicht erst mit hartem Eid
Dem König Schutz und Sicherheit?
Ging dann verräterisch auf ihn los
Und fiel ihn an mit Mann und Ross? —
Wie heilig sprachen sie es aus,
Zu halten fest am Oberhaus!
Und jagten Herzog, Peer und Lord
Als eitel unnütz alle fort!

(Deutsch von Eiselein.)

Drittes Kapitel.

John Milton.*)

(1608—1674.)

Milton ist keiner von den Dichtern, deren Werke zum unveräußerlichen Besitztum aller gebildeten Völker gehören; kein Lied, keine Gestalt, kein Vers sogar, die über den Bereich seines Heimatlandes hinaus die Phantasie und die Herzen zahlloser Leser an seine dichterische Erscheinung fesseln. Aber in allen Litteraturen gibt

*) Gute Ausgabe der Dichterwerke: *Milton's Poetical Works* in der Tauchnitz-Edition. Die besten Übersetzungen des „Verlornen Paradieses" sind die von Böttger (1846) und von Eitner (1867). — Eine gute Auswahl der Prosaschriften in deutscher Übersetzung von W. Bernhardi (1867). — Die um-

es kaum eine zweite Persönlichkeit so männlich, so edel und adlig, so ausgezeichnet durch alle Tugenden des Bürgers, wie die John Miltons. Die Beschäftigung mit seinem Leben und Wirken gehört zu den genussreichsten und zugleich erziehlichsten Studien, und je mehr Licht die neuere Forschung, namentlich das sechsbändige Werk von Masson, über Miltons Entwickelung verbreitet, desto höher steigt die an Ehrfurcht grenzende Bewunderung vor diesem idealen Mannescharakter. Während das 17. Jahrhundert auf dem Festland überall die Befestigung und kunstgerechte Ausbildung des starren Despotismus sah, hat es für England in Milton die höchste Verkörperung germanischen Freiheitssinnes hervorgebracht. Nicht nur beim Triumph der Partei, der er, ohne ihr ganz anzugehören, nach besten Kräften diente: der puritanischen Independenten, — nein, auch nach dem Zusammenbruch aller seiner Jünglings- und Manneshoffnungen hat er mutvoll seine Stimme erhoben zur Verteidigung der ewigen Rechte seines Volkes gegen Tyrannei in Staat und Kirche. Milton war zeitlebens ein sogenannter „Ideologe“; er hätte durch rechtzeitige Einlenkung, gleich so vielen Zeitgenossen, sich dem Restaurationskönigtum Karls II. allenfalls annehmbar machen können; aber in ihm steckte ein großes Stück echter Römertugend. Seine Beschäftigung mit den antiken Schriftstellern war ihm mehr gewesen als ein Mittel zur pedantischen Gelehrsamkeit, obgleich er es an klassischer Belesenheit mit berühmten Schulfüchsen, so z. B. mit dem hochgelahrten Salmasius, aufnehmen konnte. Auch seine große Bibelkenntnis verwertete er zu Besserem als zu theologischen Spitzfindigkeiten.

Von dem Buchstabenglauben der Puritaner war er frei. Fasst man indessen „Puritaner“ in der Bedeutung eines vom reinen Geist des Christentums erfüllten, selbständig denkenden Mannes, so war Milton ein Puritaner, dann aber vielleicht der einzige seiner Zeit; im übrigen sonderte er sich in Schrift, Tat und Gesinnung von der Partei ab, zu welcher er äußerlich gezählt wird. Vom Standpunkt der Puritaner, sowohl der Presbyterianer wie der Independenten, war fast alles, was Milton Hervorragendstes geschrieben, ketzerisch: seine Rede für unbeschränkte Pressfreiheit, seine Verteidigung der

---

fassendste Biographie Miltons ist die sechsbändige von Masson: *Life of Milton* (1859—1880). Vgl. außerdem: G. Liebert: Milton (1860). — A. Stern: Milton und seine Zeit (1876—1878.)

Ehescheidung auch gegen das mosaische Gesetz, ja selbst sein „Verlornes Paradis" ist von „Ketzereien" nicht frei. Vor allem war ihm die Richtung des Puritanertums verhasst, welche alles höhere Wissen als vom Teufel herrührend verdammte. Es gab unter den Puritanern, also Protestanten, also der Partei der freien Forschung, solche, die sich von dem katholischen Orden der „Frères Ignorantins" durch nichts unterschieden. Gegen diese Richtung hat Milton sein Lebenlang angekämpft.

Andrerseits teilte er nicht die starre Unduldsamkeit der Puritaner nach ihrem Siege über die Kavalirpartei. In der Geschichte der religiösen Duldung gebürt Milton eine Ehrenstelle.

Ihm widerstrebte das Meiste dessen, woran die Menge Gefallen fand; er war ein einsamer Charakter; er hatte keine poetischen Vorgänger, wie er auch keine „Dichterschule" begründet hat. Obgleich gewiss an echter Herzensfrömmigkeit keinem Parteigenossen nachstehend, besuchte Milton doch niemals eine Kirche: zur Puritanerzeit ein strafwürdiges Verbrechen.

Bezeichnend für die Hochachtung, welche Miltons echte Republikanertugend auch bei edlen Gegnern genoss, ist der Umstand, dass in Butlers *Hudibras*, der sonst keinen hervorragenden Puritaner übersieht oder verschont, Milton nicht erwähnt wird, so sehr er im Vordergrunde der Kampfschriftsteller während des Bürgerkrieges und unter dem Protektorat gestanden hatte.

John Milton wurde am 9. Dezember 1608 in London von ziemlich wohlhabenden Eltern geboren, besuchte die Universität Cambridge bis zum 24. Jahre und verbrachte dann 5 Jahre in ländlicher Abgeschiedenheit zu Horton bei Windsor mit dem Studium der klassischen und neueren Sprachen. In Horton entstanden seine ersten Dichtungen: das Maskenspiel *Comus*, die Elegie *Lycidas* und die beiden Stimmungsgedichte *L' Allegro* und *Il Penseroso*. Die Wohlhabenheit und Unabhängigkeit seiner ersten Mannesjahre haben gewiss den Grund zu seinem unbeugsamen Freiheitssinne gelegt. Die Not des Lebens erreichte ihn erst im Greisenalter. — Eine im Jahre 1638 unternommene Reise nach Italien schließt diese erste, glücklichste Zeit in Miltons Leben ab.

In Florenz stand der junge Dichter und Gelehrte im freundlichsten Verkehr mit den Mitgliedern der dortigen Akademie, ungefähr wie später Goethe in Rom. Seine auffallende, fast frauenhafte

Schönheit*) seine seltene Belesenheit und Sprachkunde, sein dichterisches Geschick gewannen ihm in Italien alle Herzen. Die Reise führte ihn nur bis Rom, da die Kunde von dem Ausbruch des Bürgerkriegs in England ihn zur schleunigen Heimkehr trieb. Auf Bitten, länger zu verweilen, antwortete er: ich darf nicht zum Vergnügen in fremden Landen herumreisen, während ich vielleicht meinem Vaterlande nützen kann. Das Bewusstsein seines Berufs als Herold im Streit war früh in ihm rege geworden.

Auf der Rückreise besuchte er Galilei, der damals erblindet war; im „Verlornen Paradis“ hat er dem mutigen Italiener ein schönes Denkmal gesetzt (Buch V, Vers 261). Seinen Hass gegen geistige Knechtung, gegen die Inquisition, davon seine Prosaschriften so voll sind, hat er wohl aus Italien mitgebracht.

Im Jahre 1643 schloss Milton seine erste Ehe, die infolge gänzlicher Charakterverschiedenheit der Gatten zu einer Quelle tiefen Leides für ihn wurde. Seine Frau verließ ihn, und dies gab ihm den Anlass zu seinen Streitschriften über die Notwendigkeit der Erleichterung der Ehescheidung. Eine Aussöhnung der Gatten fand 1645 statt, aber zu einem glücklichen Eheleben kam es nicht wieder. Im voraus sei hier bemerkt, dass Milton nach dem Tode dieser ersten Frau sich abermals, und nach dem Tode der zweiten, von ihm innig geliebten Frau sich als blinder Greis zum dritten Mal verheiratet hat, zuletzt nur um eine fürsorgliche Wärterin zu haben.

Die zweite Periode seines Lebens mag gerechnet werden von 1644 bis 1660, also bis zum Einzuge Karls II. in London. Sie ist die stürmischste und arbeitreichste seines Lebens gewesen, wenngleich nicht die, welche ihm seinen bleibenden Ruhm erworben. Während jener 16 Jahre schrieb er, mit fast gänzlichem Verzicht auf poetische Arbeiten, seine wundervollen Pamphlets, teils aus eignem Antriebe, wie die zur Frage der Ehescheidung und der Pressfreiheit, teils im Auftrage des Staatsrats und des Lord-Protektors Oliver Cromwell selbst. Unter diesem war Milton zum lateinischen Sekretär des Staatsrats ernannt worden: keine Sinekure,

*) Man sehe das liebliche Bild im ersten Bande von Sterns Werk. — Ein Bild des 10jährigen Knaben Milton in Massons Biographie zeigt ein auffallend ernstes, aber schönes Kindergesicht. Die Züge des älteren Mannes dagegen haben zu viel catonische Strenge, um wahrhaft schön zu sein.

denn er hatte den diplomatischen Schriftwechsel mit dem Auslande, überhaupt die schriftliche Vertretung der Regirung nach dem Festland zu besorgen, also etwas wie ein Unterstaatssekretariat des Auswärtigen. Für die englische Republik hat Milton infolge der Anstrengungen seines Dienstes sein Augenlicht eingebüßt. Dieses Leid hatte ihn lange bedroht; die Ärzte hatten ihn gewarnt. Als er auf die Angriffe käuflicher Skribenten des Festlandes gegen die Republik und ihre Leiter mit seiner herrlichen *Defensio pro populo Anglicano* geantwortet und dadurch der Blindheit nahe gebracht worden, sich aber trotzdem anschickte, eine zweite Abwehrschrift zu verfassen, erklärten ihm die Ärzte offen, dass jede weitere Bücherarbeit den gänzlichen Verlust des Augenlichts zur Folge haben würde. Darauf lautete Miltons Antwort (in der zweiten *Defensio*): „Ich hatte die Wahl zwischen dem Aufgeben einer höchsten Pflicht und dem Verlust der Sehkraft. In solchem Augenblick konnte ich auf keinen Arzt hören, auch wenn Äskulap selber zu mir gesprochen hätte; ich konnte nicht anders als der innern Mahnstimme folgen, welche vom Himmel herab zu mir sprach, und so beschloss ich, das Wenige, was mir an Sehkraft noch verblieben, für den Genuss zu opfern, dem Gemeinwohl den größten Dienst zu leisten, der in meiner Kraft lag.“ Er schrieb seine zweite *Defensio*, und im Jahre 1652 war er ein rettungslos blinder Mann, um fortan 22 Jahre im Dunkel zu leben!

Wann er seine große Dichtung „Das verlorne Paradis“ begonnen, steht nicht fest; erschienen ist es nach langen Mühen erst im Jahre 1667, zu der traurigsten Zeit in Miltons Leben. Nicht einmal den Trost hatte der Dichter, durch sein poetisches Wirken den Hass der Feinde zu besiegen, welchen er als Politiker unterlegen war; dass Gedicht hat es zu einer dritten Auflage erst nach Miltons Tode gebracht.

Am 8. November 1674 starb der größte englische Dichter des 17. Jahrhunderts. Der Klerus verbot, seine Büste in der Westminster-Abtei aufzustellen. Erst das Aufkommen der liberalen Partei (der „Whigs“, nach der Verjagung der Stuarts hat der Abtei diesen Schmuck vergönnt und überhaupt Miltons Beliebtheit als Dichter gefestigt. Heute wird er von den Frommen unter den englischen Litterarhistorikern — und das sind sie fast alle — mit verstimmender Absicht entgegengehalten allen andern Dichtern,

welche ausschließlich weltliche Stoffe besungen haben, und das Ansehen Miltons, welches auch ohne seinen Dichterruhm kein geringes bliebe, leidet dadurch in vielen Kreisen eine unberechtigte Einbuße.

Miltons Prosaschriften sind leider wenig bekannt, selbst in England nicht entsprechend ihrer Bedeutung. Und doch gehören sie dem Inhalt wie der Form nach zu dem Wertvollsten, was die englische Prosa jemals hervorgebracht. 25 Pamphlets, oder besser gesagt politische Flugschriften, führen seinen Namen; nur die bedeutendsten sollen näher betrachtet werden. Getragen sind sie alle von demselben Gefühl: einer wahren Leidenschaft für persönliche und allgemein-menschliche Freiheit. Mochte er auch zu einigen der Flugschriften den Anlass aus eigenen schmerzlichen Erlebnissen empfangen haben; bei der Ausarbeitung erhob er sich stets auf den Standpunkt des unpersönlichen Freundes der Freiheit. Gewiss hat das Benehmen seiner ersten Frau ihm die Feder zu seiner Schrift: „Lehre und Wissenschaft von der Ehescheidung“ in die Hand gedrückt; aber der persönliche Einzelfall wird von ihm darin gar nicht berührt. Absichtlich bediente er sich in den meisten seiner politischen Schriften, entgegen dem sonstigen Gebrauch, der englischen Sprache; nur vier seiner Prosaschriften sind lateinisch abgefasst, darunter die an die ganze europäische Leserwelt gerichteten Verteidigungsschriften für die republikanische Sache Englands.

Miltons Prosastil ist von einem Feuer, einer Frische und Ursprünglichkeit, wie man sie nach bloßer Kenntnis seiner Dichtungen kaum bei ihm erwartet. Welcher Witz im Streit, welche Bosheit, welche Grobheit sogar bei diesem sonst so würdigen, sanften Dichter des verlornen und des wiedergewonnenen Paradieses! So schreibt heute selten noch Einer; es gilt das nicht für „objektiv“, nicht für „maßvoll“. Milton aber wollte gar nicht „objektiv“ sein; seine ganze Seele, seine persönlichsten Empfindungen legte er in diese Streitschriften, und es ist erhebend und rührend zu sehen, wie dieser Feuergeist dabei selbst die Schranken einer toten Sprache durchbricht. Philologen, die sich an wunderbarem, nachciceronischem Latein ergötzen wollen, mögen Miltons beide *Defensiones pro populo Anglicano* lesen!

Ich stehe nicht an, Milton für den größten politischen Schriftsteller zu erklären, von dem die Geschichte meldet. Er war ein

Publizist, ein Journalist großen Stils, wie die Welt vor ihm keinen gesehen hatte. Sehr nahe kommt ihm später der anonyme Verfasser der „Junius-Briefe“, doch fehlte diesem feineren Stilisten der offene Mannesmut des sein Leben einsetzenden Tagesschriftstellers.

Miltons klassischste Prosaschrift ist die unter dem Titel *Areopagitica* bekannte englische Rede an die Lords und Gemeinen für die Abschaffung der Zensur (1644). 150 Jahre vor der französischen Revolution geschrieben, zu einer Zeit wo Niemand ernsthaft an die Möglichkeit eines zensurlosen Zustandes in Europa dachte, ist diese Schrift ein unvergängliches Ehrendenkmal für Milton und für die Geschichte englischer Freiheit. Dabei sind Aufbau wie Sprache von einer wahrhaft hellenischen Klarheit und Schönheit und rechtfertigen den Titel, der an die geschriebenen Staatsreden des Isokrates zum Areopag von Athen erinnern sollte. — Solch eine Schrift sollte man auf unsern höheren Schulen mit den zukünftigen Staatsbürgern lesen, statt so vieler öder Lektüre aus dem gepriesenen Rom! Man zeige mir eine Rede des Cicero, welche sich an männlicher Würde, an fortreißendem Schwunge und selbst an stilistischer Feinheit über Miltons Schrift für die Pressfreiheit stellen ließe!

Das englische Gesetz forderte die Präventivzensur; Milton hatte dieses Gesetz schon umgangen bei der Veröffentlichung seiner Schriften über die Ehescheidung; ebensowenig legte er die *Areopagitica* den Zensoren vor. Man wagte aber nicht, ihm deshalb den Prozess zu machen. In der *Areopagitica* trennte sich Milton von den Puritanern gewöhnlichen Schlages, denn diese waren mit der Bevormundung der Gegner ganz zufrieden. Milton dagegen wollte die volle Freiheit für alle friedlichen Staatsbürger, für alle — mit Ausnahme der Katholiken! Hier lag die Schranke selbst für eines Milton Freiheitssinn. Den Papismus hielt er für „Götzendienst“ und obendrein für Landesverrat, weil die Papisten in allen ihren Handlungen den Befehlen einer ausländischen Macht zu folgen hätten. Er war ein Feind der Gleichberechtigung der Katholiken weniger aus Gründen der Religion als aus politischen Rücksichten. Fast alle die Schlagwörter, welche in Deutschland der sogenannte „Kulturkampf“ hervorgerufen, finden sich auch in Miltons politischen Schriften.

Den Kern der *Areopagitica* hat Milton selbst in seiner Auto-

biographie (enthalten in der zweiten *Defensio pro populo Anglicano*) ausgesprochen:

„Endlich schrieb ich meine *Areopagitica*, um die Presse von den Fesseln, womit sie gebunden war, zu befreien; damit nicht die Entscheidung über das, was wahr und was falsch sei, was veröffentlicht und was unterdrückt werden sollte, in die Macht einiger weniger ungebildeter und serviler Individuen gestellt würde, die jedem Werke, dessen Ideen und Grundsätze über die Fläche des gemeinen Vorurteils und Aberglaubens gingen, ihre Sanktion versagten.“

Die Argumente Miltons für die Freiheit der Presse von der Zensur sind ganz dieselben, welche alle Freunde des freien Wortes zu allen Zeiten gegen die schmachvollste Einrichtung auf geistigem Gebiet angeführt haben. Manchmal liest sich die *Areopagitica* wie eine Schrift Lessings, so z. B. die Stelle, wo Milton von der Möglichkeit spricht, dass die Wahrheit verschiedene Gestalten annehmen könne, dass man also alles zulassen müsse, was aus dem Suchen nach der Wahrheit entspringe.

Zwei Proben aus der *Areopagitica*, von der man sich schwer trennt:

Es ist fast dasselbe, einen Menschen oder ein gutes Buch zu töten. Wer einen Menschen tötet, der tötet ein vernünftiges Wesen, ein Ebenbild Gottes; derjenige aber, der ein gutes Buch vernichtet, tötet die Vernunft selbst. — Viele Menschen leben als eine Last für die Erde, aber ein gutes Buch ist das Herzblut eines Meistergeistes, balsamirt und für ein Leben über das Leben hinaus als Schatz gesammelt. — Die Umwälzungen von Jahrhunderten ersetzen oft nicht den Verlust einer verworfenen Wahrheit.

Über das „*Imprimatur*“ der Zensoren:

Ihr Kommandowort wurde stets lateinisch niedergeschrieben, als ob die gelehrte grammatische Feder, die es schrieb, ohne Latein keine Tinte fahren lassen wollte, oder vielleicht, weil, wie ich hoffe, unser Englisch, die Sprache von Menschen, die stets berühmt und die Vordersten in Erlangung der Freiheit waren, nicht leicht sklavische Buchstaben genug finden wird, um solch eine diktatorische Anmaßung englisch zu schreiben!

(Deutsch von W. Bernhardi.)

Es verdient hervorgehoben zu werden, dass bald nach dem Erscheinen der Miltonschen Schrift einer der Zensoren sein ehrloses Handwerk aufgab.*)

*) Freiligraths Gedicht auf einen wahnsinnig gewordenen Zensor (Werke, Band 3: „Im Irrenhause“), bildet eine ergreifende Illustration zu Miltons *Areopagitica*.

In zweiter Reihe steht unter Miltons politischer Prosa die zwar lateinisch geschriebene, aber von echtenglischem Geist erfüllte *Defensio pro populo Anglicano* (1651), die schneidige Antwort auf das Pasquill eines französischen Mietlings im Solde des Sohnes Karls I. Namens Saumaise (pedantisirt zu Salmasius), der für 100 Jakobusd'or zu einer Brandschrift gegen die englischen „Königsmörder" gedungen war. In schlechtem Latein abgefasst, bot die auch inhaltlich alberne *Regia Defensio* (Königliche Verteidigung) des französischen Pedanten Milton zahllose Angriffspunkte. Der Ton seiner „Verteidigung des englischen Volkes" ist nicht so milde wie in der *Areopagitica*, weit davon! Die Peitschenhiebe der Verachtung und des tötlichen Spottes fallen darin so schonungslos auf den armen Salmasius nieder, dass die Nachricht, dessen kurz darauf erfolgter Tod sei die Folge des Ärgers gewesen, allen Glauben verdient. Es ist ergötzlich zu sehen, was für eine furchtbare Waffe Milton aus dem steifen Latein zu schmieden gewusst; Schimpfwörter, die englisch ihm wohl widerstrebt hätten, sagt er ungescheut lateinisch, — und das aufhorchende Europa klatsche ihm Beifall. Den Inhalt bildet der Nachweis, dass das englische Volk, gleich jedem andern Volk, das Recht gehabt, einen meineidigen, bösartigen, landesverräterischen König zu richten und zu verurteilen. In bezug auf das Königtum nimmt er viele von Rousseaus Ideen voraus; auch nach Milton ist die Obrigkeit nicht von Gott eingesetzt, sondern „die Macht der Fürsten und Obrigkeiten ist ihnen vom Volke zum allgemeinen Besten übertragen und anvertraut". Die Oberhoheit ruht unveräußerlich beim ganzen Volke: darin stimmt Milton wörtlich mit Rousseau überein. Nie hat vor ihm ein Schriftsteller so furchtlos und zugleich so eigenartig die grundlegenden Gedanken des modernen Staatsrechts ausgesprochen. Milton fasste seine Aufgabe als Verteidiger des englischen Volkes gegen die Angriffe des Festlands sehr ernst. In der Einleitung zu seiner zweiten *Defensio* sagt er ohne falsche Bescheidenheit:

> Ich besteigee die Rostra nicht, um nur zu Römern zu reden, — ich wende mich an alle Völker, Gemeinden und Staaten. — Es ist mir, als stände ich auf einer gewaltigen Höhe und überschaute die Länder der Welt. Unzählige Scharen von Zuhörern sammeln sich überall. — — Alle Freunde der Freiheit, wo sie auch wohnen mögen, zollen mir entweder im Stillen oder laut und offen ihren Beifall; während sie mir zum Siege Glück wünschen, kommen andere, die lange widerstrebten, und geben sich der Wahrheit gefangen.

Dem Salmasius hat er das richtige Urteil mit den prophetischen Worten gesprochen:

Dich mit deinen ganz erbärmlichen Schriften zugleich Hinweggerissenen wird die nächste Zeit der Vergessenheit überliefern; es müsste denn sein dass deine „königliche Verteidigung" es ihrer Beantwortung einigermaßen zu verdanken haben wird, wenn man sie, die längst schon vergessene, wieder zur Hand nimmt.

Miltons dritte Schrift von bleibendem Werte ist der sogenannte *Eikonoklastes* (1649) oder „Bildstürmer", gerichtet gegen die fälschlich dem Könige Karl I. zugeschriebene sentimentale Weißfärberei: *Eikon basilike* („das Königsbild"). Dieses Götzenbild hat er so gründlich zertrümmert, dass der Hass der Royalisten gegen Milton gerechtfertigt erscheint. Unter der Restauration wurden die *Defensio* und *Eikonoklastes* zum Scheiterhaufen verurteilt. — Milton war vom Staatsrat mit der Widerlegung der *Eikon basilike* beauftragt worden, da diese in bedrohlicher Weise unter dem Volke Verbreitung fand. Sie erlebte 47 Auflagen kurz nach einander. Den Vorwurf, dass er über einen toten Monarchen herfiele, wies Milton ab:

Ich warf keine Schmähungen auf die gefallene Majestät, wie Übelwollende behauptet haben, — ich zog nur die Königin Wahrheit dem Könige Karl vor!

Er handelt in dem *Eikonaklastes* nach dem Wort: „Der Tod ist keine Entschuldigung". Hätte nicht das Ausland sich in Englands Wirren eingemischt, so hätte auch Milton geschwiegen, denn gegen den König hatte er keinen persönlichen Groll: was er schrieb, geschah aus reinster Vaterlandsliebe.

Endlich sei noch Miltons Schrift: „Über die Erziehung" erwähnt, hervorgegangen aus den durch praktisches Unterrichten junger Verwandten gesammelten Erfahrungen. Vieles daraus klingt, als sei es heute geschrieben, so ganz entsprechend modernen Forderungen. Es wird manchem denkenden Schulmanne eine Freude sein, aus Sätzen wie dem nachfolgenden zu sehen, dass der erlauchteste Geist mit ihm übereinstimmte —:

— — Da verschwendet man 7 oder 8 Jahre damit, gerade so viel elendes Latein und Griechisch zusammenzukratzen, wie man sonst leicht und mit Vergnügen in einem Jahre hätte lernen können. Und was unsere Fortschritte hierin so sehr hindert, ist die widersinnige Methode, welche Kinder von un-

entwickeltem Geiste dazu zwingt, Aufsätze, Verse und Reden auszuarbeiten, die ein reifes Urteil, einen durch lange Lektüre und Erfahrung bereicherten Kopf, einen eleganten Stil, eine fruchtbare Erfindung voraussetzen. — —

Leider liest von hundert klassischen Philologen kaum einer solche unklassischen „Allotria“ wie Miltons Prosaschriften.

Die dichterischen Werke Miltons stehen an Umfang hinter seinen prosaischen zurück; ohne das im hohen Mannesalter begonnene „Verlorne Paradies“ würde er wohl kaum als Dichter gelten. Mit Unrecht, denn das kleine Bändchen seiner Jugenddichtungen zusammen mit seinen Sonnetten, es ist immer noch das Poetischste fast des ganzen 17. Jahrhunderts. Es ist zu beklagen, dass Milton, der seinen Beruf als Dichter sehr früh deutlich erkannt hatte, sich durch die Politik zwanzig der kräftigsten Schaffensjahre hat verderben lassen.

Milton ist als Dichter, was er als Prosaiker ist: ein Redner. Die Rhetorik zeigt sich in seinen Jugendgedichten, sie spricht aus seinen politischen Sonnetten, sie ist der vorherrschende Zug in den beiden epischen Dichtungen vom Paradiese, wie auch in seiner Tragödie *Samson Agonistes*. Zwar eine Rhetorik, getragen von einem tiefen, glühenden Empfinden; aber immerhin Rhetorik. Ein einfaches lyrisches Lied vom Herzen zum Herzen ist Milton nicht gelungen.

Mit einem dramatischen Maskenspiel begann der nachmalige strenge Republikaner seine dichterische Laufbahn, wenn wir von einer noch früheren schwachen „Ode auf die Geburt Christi“ absehen. Das Maskenspiel *Comus*, ein Gelegenheitstück für den Grafen von Bridgewater, wurde 1634 auf dessen Schloss aufgeführt. Es ist ein schwungvolles dramatisches Idyll, reich an hübschen, lyrisch angehauchten Schilderungen, jedoch ohne höheren poetischen Wert; wohl diejenige Dichtung, die am wenigsten von Miltons Eigenart aufweist. Auch seine bald darauf gedichtete Elegie *Lycidas* auf den Tod eines Jugendfreundes macht auf bleibende Bedeutung keinen Anspruch.

Dagegen sind die beiden Stimmungsbilder *L'Allegro* und *Il Penseroso* (1645 erschienen, aber früher entstanden), mit Recht berühmt wegen der innigen Durchdringung gemütvoller Regungen und äußerer Eindrücke und wegen der ungemein musikalischen Sprache.

Die Dichtungen schildern die beiden entgegengesetzten Gemütsstimmungen, zwischen denen der Dichter, wie am Ende jeder Mensch, schwankt. Wenn man will, mag man sie deuten als symbolische Verklärung der beiden Extreme, zwischen denen die ganze Nation damals sich bewegte, wobei denn *L'Allegro* auf die Kavalire, *Il Penseroso* auf die Puritaner zu deuten wäre.

Unter Miltons Sonnetten sind einige, die in England noch heute zu den bekanntesten Dichtungen früherer Zeit gehören. Er hat das Sonnett aus dem Kreise der zierlichen Liebeständelei in höhere Gebiete erhoben und ihm Wirkungen abgewonnen, von denen die Engländer — mit einziger Ausnahme Shakspeares — bis dahin keine Ahnung gehabt. Miltons Sonnette, wenige wie ihrer sind, müssen als die wertvollsten englischen Gedichte dieser Gattung bezeichnet werden. Die Kraft der Sprache, ihr gewaltiger Rhythmus, die Knappheit des Ausdrucks sind von englischen Sonnettisten schwerlich je wieder erreicht oder gar übertroffen worden. Milton hat das Sonnett vielfach zu politischen Zwecken angewandt, und man muss sagen, viele dieser 14zeiligen Gedichte wirken gewaltiger, als es die längsten Staatsschriften hätten tun können. Sie gehören zum Schönsten, was die englische Litteratur an Poesie der Beredsamkeit aufzuweisen hat. Hier zwei Proben davon. Die erste ist das

Sonnett an Cromwell (1652).

Cromwell, du unser Haupt, der du gedrungen
Durch der Verleumdung Sturm, der Schlachten Blut,
Geführt vom Glauben und des Herzens Mut,
Der Frieden uns und Wahrheit kühn errungen,
Der Gottes Siegesbanner du geschwungen,
Gezügelt des gekrönten Feindes Wut,
Als deinen Ruhm gerauscht des Darwen Flut
Und Dunbars Höhn von deinem Ruhm erklungen,
Und Worcester dir den Lorberkranz geflochten:
Es bleibt uns vieles, was noch nicht erfochten,
Und seine Siege hat der Frieden auch.
Ein neuer Feind will unsre Seelen ketten,
O hilf ein frei Gewissen uns erretten
Von Mietlingswölfen, deren Gott ihr Bauch!

(Deutsch von M. Carrière.)

Das zweite ist ein Racheruf gegen die Schandtaten begangen von der Regirung Piemonts an den Waldensern. Dem durch ganz

England erschallenden Unwillen gegen diese Greuel*) gab das folgende Sonnett einen mächtigen Ausdruck:

Avenge, o Lord! thy slaughtered saints, whose bones
Lie scattered on the Alpine mountains cold;
Evem them who kept thy truth so pure of old,
When all our fathers worshipped stocks and stones,
Forget not: in thy book record their groans
Who were thy sheep, and in their ancient fold
Slain by the bloody Piemontese, that rolled
Mother with infant down the rocks. Their moans
The vales redoubled to the hills, and they
To Heaven. Their martyred blood and ashes sow
O'er all the Italian fields, where still doth sway
The triple tyrant; that from these may grow
A hundredfold, who, having learned thy way
Early, may fly the Babylonian woe.

Von seinen andern Sonnetten stehe hier das auf Shakspeare, gedichtet in seinem 22. Jahre, ein schönes Seitenstück zu dem längeren Nachruf Ben Jonsons (S. 180) —:

Wozu braucht meines Shakspeare hehr Gebein
Ein hochgetürmtes Monument von Stein?
Wozu soll sich sein heiliger Staub hienieden
Verbergen unter stolzen Pyramiden?
Du teurer Sohn des Ruhms, sein großer Erbe,
Was brauchst du Stein, dass nicht dein Name sterbe?
In unserm Geist, der dich bewundernd nennt,
Schufst du dir selbst ein dauernd Monument:
Wir schöpfen aus den Blättern deiner Werke
Gleichwie aus Göttermunde Trost und Stärke;
Du machst durch deines Geistes hohen Schwung
Uns selbst zu Marmor vor Bewunderung,
Dass, solch erhabnes Grabmal zu erwerben,
Selbst Könige wünschten, so wie du zu sterben.

(Deutsch von Bodenstedt und Böttger.)

Endlich das rührende Sonnett auf seine eigene Blindheit:

Betracht' ich, wie mein Licht schwand, eh mein Leben
Halb hin, in dieser dunkeln weiten Welt,
Wie jene Habe — Tod ist's, wenn sie fehlt —
Mir nutzlos, wenn mein Geist auch ganz gegeben

---

*) Cromwell hatte eine Zeitlang ernsthaft an einen Feldzug gegen Nizza gedacht, um die Regirung in Turin zur Rechenschaft zu ziehen.

Des Schöpfers Dienst allein und all mein Streben
Auf Rechenschaft, die seinem Blick gefällt,
Wenn er erscheint und fragt — nach Licht dann quält
Der Wunsch mich. Doch dann mahnt mich zum Ergeben
Geduld und spricht: Gott hat nicht not der Werke
Des Menschen, seiner Gaben nicht, verwandt
Ist ihm, wer trägt sein sanftes Joch, sein Wesen
Ist fürstlich, Scharen dienen seiner Stärke
Und eilen rastlos über Meer und Land;
Doch auch wer harrt, ist seinem Dienst erlesen.
(Deutsch von A. Büchner.)

Von irdischem Dunkel umfangen, mit allen seinen politischen Zukunftsträumen gescheitert, verzweifelnd an seinem Volke, wandte sich Milton unter der Restauration den dichterischen Idealen seiner Jugend wie einem verlornen Paradise zu und schuf sich in seine ewige Nacht hinein ein Leben voll heller Gestalten und großer Gedanken.

Stets in Gefahr vor der Rachsucht der zurückgekehrten Royalisten, umgeben von drei wenig liebevollen Töchtern, mit der Not des Lebens ringend, nachdem er sein Vermögen eingebüßt: so dichtete er im Beginn der 60er Jahre sein größtes poetisches Werk: *Paradise lost*, zugleich das kostbarste Vermächtnis der Litteratur des 17. Jahrhunderts. Schon als junger Mann hatte sich Milton — ähnlich unserm Klopstock — mit dem Gedanken eines Epos getragen: er hatte zuerst an einen vaterländischen Stoff, die Arthursage, gedacht. Aber das war vor der Zeit, wo die religiöse Begeisterung ihn gänzlich erfasst hatte. Nach den Stürmen der Bürgerkriege stand die romantische Welt des Königs Arthur und seiner Tafelrunde ihm zu fern, zu niedrig. 1641 schrieb er an einen Freund: „Ich habe ein Gefühl, als müsse ich der Nachwelt etwas so Geschriebenes übermachen, dass sie es nicht leichtlich solle untergehen lassen“. Das Gefühl seines Berufs als Dichter war durch alle Ablenkungen hindurch in ihm stets rege geblieben. Einzelne Stellen des „Verlornen Paradises“ sind wohlbeglaubigt als schon in den 50er Jahren entstanden nachweisbar.

Man merkt es seinem Epos an, dass kein junger Dichter es geschrieben: auch an den Stellen, wo die Leidenschaft geschildert wird, waltet das weise Maß des reifen Mannes. Andrerseits gibt es auch kaum eine längere Stelle im „Verlornen Paradise“, welche

schwach genannt werden könnte. Trocken mag uns modernen, unbiblischen Menschen manches erscheinen; jedoch die sichere Kunst eines Dichters von Beruf fühlen wir überall heraus. Milton ist, außer Lord Byron, der einzige große Dichter, der an der poetischen Behandlung eines biblischen Stoffes nicht gescheitert ist; der einzige, der Lesern jeder Glaubensrichtung, wenn auch in verschiedenem Grade, Genuss gewährt. Es ist, namentlich in Deutschland, Mode geworden, von Miltons „Verlornem Paradise“ wie von einem jener vielen vornehmen Bücher zu sprechen, welche jedermann dem Namen nach kennen muss, welche aber nur von wenigen gelesen werden, weil sie das Vorurteil gegen sich haben, sie seien langweilig. Das „Verlorne Paradis“ ist ganz und gar nicht langweilig; es überragt rein vom Gesichtspunkte des epischen Reizes nicht nur Dantes „Göttliche Komödie“ — und nun gar Klopstocks „Messias“! — sondern auch Tassos „Befreites Jerusalem“, und es ließe sich streiten, ob die Ilias, hinter einander gelesen, inhaltlich so zu fesseln imstande ist, wie Miltons Dichtung. Wahr ists, im „Verlornen Paradis“ finden sich einige Stellen, nicht viele, die nichts sind als die Versifizirung dogmatischer Spitzfindigkeiten; aber diese sandigen Stellen überspringt man leicht, und rund herum weht frische Luft, weht's wirklich wie ein Hauch aus offnem Paradise.

In einem Sinne ist Miltons Epos allerdings keine jener Dichtungen, ohne deren Besitz wir uns nicht mehr wohl fühlen könnten: sämtliche Figuren darin, ohne jede Ausnahme, sagen unserm Herzen nichts! Miltons fortreißende Sprache, die große Kunst seiner Metrik seine Erhabenheit und auch Lieblichkeit — sie vermögen uns im Augenblick der Lektüre zu fesseln, zu erfreuen; aber wann wir das Buch weggelegt, nimmt unser Herz keinen Anteil mehr an den Begebenheiten. In dem Punkte steht Byrons „Cain“ unendlich höher. Es ist Milton nicht gelungen, uns seine beiden menschlichen Figuren, Adam und Eva, menschlich lieb zu machen, sodass wir mit ihrer Freude uns freuen und mit ihrem Schmerz weinen. Adam und Eva sind keine freien Menschen, ihr Geschick ist von Ewigkeit her im Ratschlusse des Höchsten besiegelt. An dieser berühmten dogmatischen Klippe ist Milton dichterisch nicht vorbeigekommen. Es ist rührend zu lesen, wie er sich Mühe gibt, sich damit abzufinden, wie er Gott förmlich sich entschuldigen und rechtfertigen lässt, dass Adam und Eva der Verführung zum Opfer fallen:

(Gesang III):

So wird er fallen und sein ganz Geschlecht.
Durch wessen Schuld? Durch seine ganz allein!
Der Undankbare, der ja alles hatte,
Was er nur haben konnte; schuf ich doch
Gerecht und recht ihn; gab ihm Kraft, zu stehn,
Doch Freiheit auch, zu fallen. — —
— — Sie können weder ihren Schöpfer, noch
Die Schöpfung und das Schicksal je verklagen,
Als ob Vorherbestimmung, durch Beschluss
Und durch Voraussehung unänderlich
Den Willen ganz beherrschte. Nur sie selbst
Beschlossen ihren Abfall, nimmer ich.
Wusst' ich ihn schon, so übte dieses Wissen
Nicht Einfluss auf die Schuld, die so gewiss
Begangen ward, — auch unvorhergesehn.

(Deutsch von Böttger.)

So spricht kein höchster Gott; so spricht ein Angeklagter, der sich herausredet.

Adam und Eva sind mit ihrer ebengebornen schwachen Menschenvernunft fast schutzlos den Verführungen Satans preisgegeben, denn die salbungsvollen Unterweisungen Raphaels wenden sich mehr an Adam als an Eva, da der Erzengel Miltons Geringschätzung der Frauen durchaus teilt, aber in seiner engelhaften Weisheit leider vergisst, dass seine Belehrung sich mehr an Eva als an den biedern Adam zu richten hätte. In dem Punkte stand auch Milton unter dem Banne der puritanisch-hebraisirten Anschauungen seines Jahrhunderts, denen zufolge das Weib ein schönes, vergnügliches Spielzeug, im übrigen aber die gehorsame Sklavin, nicht die gleichberechtigte Freundin des Mannes ist. Der Puritanismus war damals nahe daran, die germanische Anschauung von der Stellung der Frau zum Manne in die orientalische zu verkehren.

Ich darf es mir erlassen, den Inhalt des „Verlornen Paradises“ ausführlich zu erzählen; es ist nicht die Absicht dieses Buches, die Lektüre solcher Werke entbehrlich zu machen; im Gegenteil. Denen, welche es noch nie gelesen, sei kurz gesagt, dass es das unschuldige Leben des ersten Menschenpaares im Paradise schildert, um welches sich Himmel und Hölle bekämpfen; dass schließlich die Hölle den Sieg davon trägt, und das Paradis verloren wird. Die Szene ist abwechselnd in und vor der Hölle, im Himmel und im Paradise, und Milton weiß alles — bis auf den Himmel, der unplastisch ver-

schwimmt — mit einer Anschaulichkeit zu schildern, dass gewiss niemand auf einen blinden Sänger schließen würde. Es scheint, als habe gerade durch seine Blindheit Milton die innerliche Kraft der Phantasie gewonnen, welche ihm den Wettstreit mit Dante ermöglichte. An Wohlklang der Sprache wie des Rhythmus überragt das „Verlorne Paradis" alle früheren Dichtungen Miltons; ja es stellt sich vollkommen ebenbürtig Shakspeare zur Seite, und wenn auch Spenser an Lieblichkeit Milton übertrifft, — an Fülle der Töne in allen Höhen und Tiefen sprachlichen Ausdrucks ist Milton auch dessen siegreicher Nebenbuhler. Sein inneres Ohr hatte wohl durch die Blindheit an musikalischem Feingefühl zugenommen. Was eine Sprache ohne den Zierat des Reims, lediglich durch Rhythmus und Wortwahl leisten kann, zeigt fürs Englische Miltons „Verlornes Paradis" in höchster Vollendung.

Am großartigsten durch Phantasie wie Darstellung sind die Szenen in der Hölle, mit ihrem Parlament, ihren furchtbaren Türhütern, ihrem düsteren, verzweifelten Trotz. Es ist merkwürdig genug, dass bei Milton die Hölle parlamentarisch, der Himmel dagegen patriarchalisch-absolutistisch regirt wird; vielleicht ist dem Republikaner Milton darum die Schilderung des Himmels minder gut gelungen. Auffallend ist auch die von puritanischer Art so gänzlich abweichende Benutzuug des griechisch-mythologischen Apparates. Der Himmel erinnert in manchen Punkten an den Olymp; so essen z. B. seine Bewohner Ambrosia und trinken Nektar, und Milton versichert, dass die Seraphim trotz allem Seraphentums dennoch Geschmack an dieser Nahrung, ja sogar an irdischer Speise finden. Und an der schönen Stelle, wo er die keusche, nackte Schönheit Evas vor dem Sündenfall schildert, nimmt er seine Zuflucht zu einem Vergleich mit „der schönsten der drei Göttinnen, welche auf dem Berge Ida nackt um den Preis der Schönheit stritten". Nein, gewiss, Milton war kein Puritaner; er war ein verspäteter Hellene, dem der Puritanismus für sein sittliches Leben einen starken Halt bot, dessen Künstlersinn jedoch ihn hoch über seine Zeit emporhob. Wäre Milton länger in Italien geblieben, — doch wozu solche nutzlosen Grübeleien?

An sogenannten schönen Stellen ist im „Verlornen Paradise" kein Mangel; jeder Gesang enthält Schönheiten ersten Ranges. So ist die Schilderung der beiden Höllenwächter, Tod und Sünde

dantesk, überwältigend. Es ist staunenswert, wie kühn Milton das Gewagteste wagt, ohne aus dem Ton zu fallen; mit welcher Kraft er durch solche gewaltigen Episoden hindurch, wie die im II. Buche von der Sünde und dem Tode, sich selbst gleich bleibt. Als Probe aus dem Bereich der Hölle hier die Stelle, wo Satan, auf seinem verderbendrohenden Fluge zur Erde, sich die Pforten der Hölle öffnen lässt und an ihrer Schwelle stehend hinausblickt in die Unendlichkeit. — Die Sünde öffnet ihrem Vater Satan:

Gesang II, 870:

Drauf nahm sie den verhängnisvollen Schlüssel,
Das Werkzeug unsres Jammers, von der Seite,
Und ihren Schweif bis zu der Pforte rollend
Zog sie das ungeheure Gatter auf,
Das außer ihr die ganze Macht des Styx
Nicht heben konnte. Darauf drehte sie
Den Schlüssel in dem innern Schloss herum
Und schob die Riegel von massivem Eisen
Und festen Felsen ohne Mühe weg.
Die Höllentore flogen plötzlich auf
Mit ungestümem Prallen und Geräusch;
In ihren Angeln kracht' ein dumpfer Donner,
Dass tief der Hölle Grund erzitterte,
Sie öffnet, doch vermag sie nicht zu schließen,
Weit offen stand das Tor, dass mit den Bannern,
Mit ausgedehnten Flügeln wohl ein Heer
Durchziehen konnte, samt den Pferden, Wagen,
So weit geöffnet waren sie und spieen
Gleich einem Ofen Rauch und Flammenglut.
Vor ihre Augen traten nun der Tiefe
Geheimnisse, das dunkle ewige Meer,
Das grenzenlos und ohne Länge, Breite
Und Höh und Zeit und Raum sich dehnt, wo Chaos
Und ewige Nacht gesetzlos herrschen. — —

(Deutsch von Böttger.)

Nich minder schön ist die Schilderung der Rückkehr Satans in das Pandämonium, — wie denn überhaupt Milton auf Satan die ganze Fülle der liebevollen Charakterzeichnung gehäuft hat —:

(Gesang X, 441)

Er ging durch ihre Mitte, unbemerkt,
Plebejisch war sein Aussehn, — seine Tracht
Die der gemeinen Krieger, schlicht und arm.
So schritt er unerkannt durch ihre Reihn,
Zum Hintergrunde des gewölbten Saals,

Wo sich der stolze Tron erhob, den er
Mit sicherm Schritt bestieg. Dort saß der Fürst,
Er selber glanzlos in dem goldnen Glanz,
Und unbeachtet ließ den Adlerblick
Er schweifen über alle um ihn her.
Dann plötzlich, wie aus einer Wolke, schoss
Der Blitz des Herrscherauges, — sonnengleich
Erschien sein königliches Angesicht,
Und wundersam verschmolz sich Majestät
Des Himmels mit der Hölle falschem Schein.
Erstaunen fasste die das Schauspiel sahn;
Sie beugten sich vor dem ersehnten Haupt,
Vor ihrem König, der zurückgekehrt,
Und laut erscholl des Beifalls Jubelruf.

(Deutsch von Liebert.)

Ich verweise noch auf die sehr berühmte Stelle zu Anfang des III. Gesanges, den Hymnus auf das Licht, worin der Dichter aus dem Ton des epischen Erzählers fallend in seinem eigenen Namen spricht, um seinem Schmerz über das verlorne Augenlicht beredten Ausdruck zu leihen:

Dann nähr' ich von Gedanken mich, die willig
Harmonische Verse werden, wie im Dunkel
Der wache Vogel unterm Schattenlaub
Den nächtlichen Gesang ertönen lässt.
Die Jahreszeiten kehren jedes Jahr,
Mir aber kehrt der Tag nicht, noch der süße
Anblick des Morgens und des Abends wieder;
Die Schönheit nicht der holden Frühlingsblumen,
Der Sommerrosen und der Herden nicht,
Noch auch das göttliche Gesicht der Menschen
Dafür umziehn mich Wolken ew'ger Nacht,
Ganz abgetrennt vom Umgang froher Leute,
Und statt des Buches herrlicher Erkenntnis
Ward mir ein weißes Blatt nur vorgelegt.
Die Werke der Natur sind tot für mich,
Der Weisheit Pforten gänzlich mir verschlossen.
Drum scheine heller du, o himmlisch Licht,
Im Innern mir, durchflamme jede Kraft
Des Geistes, pflanze dahinein die Augen
Und reinige sie von jedem Nebelflor,
Dass solche Ding' ich singen kann und schaun,
Die unsichtbar dem sterblichen Gesicht.

(Deutsch von Böttger.)

Endlich Adams schöne, zarte Schilderung seiner ersten Be-

gegnung mit Eva und ihrer Hochzeitnacht, — als Sprachprobe im Original. Adam erzählt dem Erzengel Raphael:

(Gesang VIII, 500)

She heard me thus; and tho' divinely brought,
Yet innocence and virgin modesty,
Her virtue, and the conscience of her worth,
That would be woo'd, and not unsought be won,
Not obvious, not obtrusive, but retired
The more desirable; or to say all,
Nature herself, though pure of sinful thought,
Wrought in her so, that seeing me, she turn'd.
I follow'd her: she what was honour knew,
And with obsequious majesty approved
My pleaded reason. To the nuptial bower
I led her, blushing like the morn. All Heav'n,
And happy constellations on that hour
Shed their selectest influence. The earth
Gave sign of the gratulation, and each hill.
Joyous the birds; fresh gales and gentle airs
Whisper'd it to the woods, and from their wings
Flung rose, flung odours from the spicy shrub,
Disporting, till the amorous bird of night
Sung sponsal, and bid haste the ev'ning star
On his hill-top, to light the bridal lamp.

Die mehrfach vorkommenden Stellen voll Glut der Sprache gleich der obigen genügen allein, um Milton den Puritanern streitig zu machen. Ja, an einer Stelle (IV. Gesang, 735 ff.) wendet er sich ganz unverblümt gegen die strengen „Hypokriten", welchen auch das Reinste nicht rein sei, und singt seinen schwungvollen Hymnus auf die keusche Gattenliebe.

Auch in vielen dogmatischen Punken weicht das „Verlorne Paradis" durchaus vom Puritanismus ab; ja es steht in offenem Widerspruch mit den grundlegenden Dogmen des Christentums. Die Lehre von der Dreieinigkeit wird gleichmütig übergangen: Gottvater ist der unbeschränkte Monarch des Himmels, sein Sohn ist ein gerngesehener höchster Engel, mit dem man tiefe Gespräche über das Geschick der Welt führen kann, und der Heilige Geist wird eben nur so nebenbei genannt. Dass unter solchen Umständen Milton nicht längst, gleich Byron, von der englischen Geistlichkeit als Ketzer in den Bann getan worden, muss Wunder nehmen.

Es sei nachträglich erwähnt, dass Milton sich schon in den

40er Jahren mit einem ähnlichen Gegenstande beschäftigt hat, den er in der Form eines Dramas, genauer in der eines „Mysteriums“, zu behandeln gedachte*).

Den Liebhabern litterarischer Anekdoten teile ich noch mit, dass Milton die Handschrift des „Verlornen Paradises“ um 5 £ für jede Auflage verkauft hat und dass er, da bei seinen Lebzeiten nur zwei Auflagen erschienen, für sein größtes Werk im ganzen 10 £ erhalten hat!

Wie Milton durch Dante, so hat sicher Klopstock durch Milton viele Anregungen zu seinem religiösen Epos erhalten. Deutschland hat sich überhaupt, ähnlich wie gegenüber Shakspeare, auch Milton sehr früh schon gastfreundlich und verständnisvoll bewiesen. Die erste deutsche Übersetzung des „Verlornen Paradises“ stammt aus dem Jahre 1732 und rührt von Bodmer her. Viel früher war Milton auch in England nicht zu allgemeiner Anerkennung gelangt.

Dass Klopstock als epischer Dichter weit hinter Milton zurücksteht, lehrt ein Blick in seinen „Messias“. Wo Milton dramatisch-gedrungen, einfach und natürlich ist, fließt Klopstock über von „Tränen stammelnder Entzückung“ und von unendlich langen Reden. Die einfache Majestät des Himmels wird bei Klopstock ins weinerlich-seraphische verwässert. Aber an Bedeutung für die Entwickelung der Sprache steht Klopstock für uns höher, als Milton für England. Milton fand eine durchgebildete Sprache vor, die Sprache Spensers und Shakspeares; Klopstock musste seine Sprache nach der Verwilderung des 17. Jahrhunderts sich eigens zurechtmachen. Milton hat zu dem sprachlichen Besitztum seines Volkes wenig Neues beigesteuert; Klopstock war für unser 18. Jahrhundert annähernd das, was Luther für das Neuhochdeutsche überhaupt gewesen.

1671 erschien Miltons *Paradise regained* (Wiedergewonnenes Paradis) in 4 Büchern, während das „Verlorne Paradis“ aus 12 Büchern besteht. Es zeigt, dass mit seinem ersten großen religiösen Epos Milton seine epische Phantasie und Darstellungskraft erschöpft hatte. Dürftig wie der Stoff: die Versuchung Christi durch Satan in der Wüste und des Heilands Triumph (nach dem 4. Kap. des Evangeliums Matthäi), ist auch die Handlung; die vier Bücher

*) Eine Skizze dieses dramatischen Entwurfs wird in der Bibliothek zu Cambridge aufbewahrt. Sie findet sich abgedruckt in Johnsons *Lives of the English poets*, I., S. 76 (Tauchnitz).

werden im wesentlichen durch Reden ausgefüllt, deren überwiegend dogmatischer Inhalt einen poetischen Genuss ausschließt.

Ungleich wertvoller ist Miltons letzte dichterische Schöpfung: das biblische Drama *Samson Agonistes* (1671), Simons Gefangenschaft bei den Philistern und die Katastrophe seines Todes darstellend. Der Form nach ist es eine Nachahmung des griechischen Dramas mit lyrischen Chören (von Händel komponirt) und mit streng durchgeführter Einheit des Ortes und der Zeit. Sein dramatischer Gehalt ist winzig; dagegen ist es in einer Sprache geschrieben, die an Schwung kaum hinter dem „Verlornen Paradise“ zurücksteht. Es ist gewiss von Milton vielfach zum Ausdruck seines persönlichen Leides benutzt: war er ja doch gleich Simson „blind unter Feinden“ lebend. Wie ein Aufschrei aus tiefster Seele klingt Simsons Klage:

> Blind unter Feinden sein, das ist ein Weh,
> Furchtbarer als der Druck der Sklavenketten.
> Des Alters Siechtum und der Armut Schmach.
> — — Ja, ärmer bin ich als der ärmste Wurm,
> Er kriecht im Staube, doch er sieht; ich taste
> Hilflos im Dunkeln, ein verächtlich Spiel
> Der höhnenden Verfolger, die mich quälen,
> Ein Spott der Kinder, jedes Narren Narr! —
> — — O da das Leben nur im Licht gedeiht,
> Da Licht das Leben ist und Licht die Seele,
> Warum hat die Natur den Quell des Lichts
> Im zarten Ball des Auges eingeschlossen,
> So leicht getroffen und so schnell zerstört?
> Warum hat sie zum Sehen, wie zum Fühlen,
> Nicht jedem Gliede Kraft verliehn, dass frei
> Des Tages Strahl durch alle Poren ströme?
>
> (Deutsch von Liebert).

Ich schließe mit einer zweiten Stelle aus „Samson, dem Kämpfer“, worin Milton seinem wankelmütigen Volke, das sich aufs neue unter das Joch eines noch schlechteren Königs beugen ließ, die zornigen Worte zuruft:

> Wahr ist's, ich unternahm es ganz allein,
> Ich Einzelner, dem frechen Feind zu trotzen,
> Und zu behaupten meines Landes Recht,
> Doch war ich mehr als einer von den Vielen,
> Mich wählte Gott und gab mir seltne Kraft,
> Um meinem Volk die Freiheit zu gewinnen.

Wenn sie verkannten ihren besten Freund,
Gebunden mich den Unterdrückern sandten,
So zeigt dies nur, dass sie der Knechtschaft wert,
Und Knechte sind bis heute sie geblieben!

Viertes Kapitel.

Die Litteratur unter den letzten Stuarts.

**Rochester. — Pepys. — Aphra Behn.
Dryden. — George Villiers. — Wycherley. — Congreve. — Collier.
Farquhar. — Vanbrugh. — Otway. — Lee.** *)

Fürwahr, mit Karl II. war die Knechtschaft über England gekommen, und in ihrem Gefolge all die Greuel, wie sie nur ein despotisches und zugleich lasterhaftes Regiment über ein Volk verhängen kann. Man weiß aus einer neueren Periode in der Geschichte, was eine Reaktion nach einer großen Revolution zu besagen hat, zumal wenn sie ausgeübt wird von hasserfüllt in ihr Vaterland zurückkehrenden Emigranten. Ludwig XVIII. von Frankreich wahrte den äußeren Schein königlicher Ehrbarkeit; Karl II. war auch darüber erhaben. Mit ihm zog in die höheren Klassen des englischen, speziell des Londoner Volkes eine Scham- und Sittenlosigkeit ein, welche nahezu ohne Beispiel ist; nahezu, denn die Zeit der französischen Regentschaft zu Anfang des 18. Jahrhunderts kann sich allenfalls daneben sehen lassen. Nur war die sprichwörtlich gewordene „*Régence*“ bei all ihrer Verworfenheit auf ein gewisses äußeres Dekorum bedacht; das Laster gab sich in eleganten Formen, es trat in Höflingstracht auf. Am Hofe Karls II. dagegen und in den vom Hofe ihre Losung empfangenden Kreisen, leider auch in den litterarischen, ging es her wie unter Stallknechten oder in Fuhrmannschenken. Das klingt hart, aber nichts ist zu hart für

*) Die einzige vollständige Ausgabe von Drydens Werken veranstaltete Walter Scott (1808—1821). Eine gute Ausgabe seiner nichtdramatischen Werke ist die sogen. „*Globe-Edition*“ von Christie. Seine dramatischen Werke in 6 Bänden (1763). — Die dramatischen Werke von Wycherley, Congreve, Vanbrugh und Farquhar hat Leigh Hunt herausgegeben (1840). — Otways gesammelte Werke in 2 Bänden (1812).

den gesellschaftlichen und litterarischen Hexensabbat unter dem wiedergekehrten Stuart. Man nannte Karl II. den „lustigen König“, indessen von wirklicher Lustigkeit ist in ihm und um ihn nichts zu merken; vielmehr herrschte eine wahnsinnige Ausgelassenheit, ein sinnloses Schwelgen in all dem, was man als Gegensatz zum Puritanismus betrachtete.

Der hervorstechendste Zug der geistigen Physiognomie jener Zeit von 1660 bis zum Ausgang des Jahrhunderts ist nicht so sehr die Frivolität als die ganz gemeine, niedrige Rohheit. Am Hofe, in der Gesellschaft, auf der Bühne, in den Büchern wurde eine Sprache geredet, die an Schamlosigkeit ganz einzig in der Litteraturgeschichte dasteht. Die Poesie, oder was man so nannte war nie zuvor in England so ausschließlich Hofpoesie gewesen, daher auch nie zuvor eine so unheilvolle Einwirkung höfischer Konvention und höfischer Sittenlosigkeit auf die dichterische Tätigkeit.

Vor einem Irrtum muss ich warnen, der sich in zahlreichen Darstellungen dieser Litteraturperiode findet: als sei etwa die ganze englische Nation der Sittenverderbnis zum Opfer gefallen. Nein, der bürgerliche Mittelstand blieb fast unberührt von dem Hoftreiben; der gute Kern des Puritanismus hatte in diesen Kreisen zu tiefe Wurzeln geschlagen, um die neue Mode aufkommen zu lassen. Man bedenke, dass der Puritanismus nicht von gestern herrührte, dass er vielmehr schon unter der Königin Elisabeth sich nachdrücklich bemerkbar gemacht hatte. Eine sittliche Richtung, welche drei Generationen beherrscht hat, wird nicht durch das Beispiel eines verworfenen Monarchen aus der Welt geschafft. Der Vorwurf des Lasterlebens und der Schamlosigkeit fällt allein auf die dem Hofe nahestehenden höheren Adels- und Bürgerkreise, und auch bei diesen darf man nicht von einem inneren Umschwunge durch die Restauration sprechen. Diese Kreise hatten sich unter der Herrschaft des Puritanismus nur der zwingenden politischen Not knirschend gefügt, oder sie waren mit dem Prätendenten ins Ausland gegangen, nach Frankreich, wo just auch nicht viel Moral zu finden war. Nach Beseitigung des puritanischen Druckes zeigten sie sich als die, welche sie in Wahrheit stets gewesen waren, nur dass in dem Taumel der Freude über die wiedergewonnene gesellschaftliche Freiheit eine Übertreibung sich geltend machte, die ganz besonders widerwärtig erscheint.

Es ist jammervoll zu sehen, welche Menge wirklicher Talente unter den letzten beiden Stuarts an den Einflüssen des Hofbeispiels zugrunde gegangen sind. Die meisten Dichter jener Periode hätten unter einer anderen Regirung, für ein anständigeres Publikum als diesen König und seine Mätressen, jedenfalls edlere Dichtungen geschaffen. Aber sie lebten von der Gunst des Hofes und seines Anhanges und mussten deshalb „mitmachen“. Es ist auch nicht wahr, dass alle diese Dichter sich wohlgefühlt haben in dem grässlichen Sumpf. Einige vielleicht, so Wycherley ganz sicher; aber die talentvollsten Poeten hatten Augenblicke, wo sie den Fluch der Zeit schmerzlich fühlten. Eine Stelle in Drydens Oden bezeugt das sehr beredt:

O gracious God! how far have we
Profaned thy heavenly gift of Poesy!
Made prostitute and profligate the Muse,
Debased to each obscene and impious use,
Whose harmony was first ordained above
For tongues of angels and for hymns of love!
O wretched we! why have we hurried down
This lubric and adulterate age,
Nay, added fat pollutions of our own
To increase the steaming ordures of our stage!
What can we say to excuse our second fall?

Über die Lüderlichkeit am Hofe haben wir zahlreiche Aktenstücke; die bekannten „Memoiren des Herzogs von Grammont“ sind keineswegs die dunkelstgefärbten. — Eine Anekdote beleuchtet wie mit einem Blitzstrahl die damalige hohe und höchste Gesellschaft, in deren Solde die Litteratur stand. Zu dem seine Aufwartung machenden Grafen Shaftesbury sagte der König gnädig herablassend: Ei, da kommt der Lüderlichste von meinen Untertanen! — worauf Graf Shaftesbury in Ehrfurcht ersterbend antwortete: Ja, Majestät, von den Untertanen!

Ein anderer Großer des Hofes, der Graf Rochester (1647—1680), genoss den Ruhm, dass das bloße Aussprechen seines Namens eine Infamie wäre. Als er mit 33 Jahren starb, galt er für den nichtswürdigsten Schuft und verächtlichsten Wüstling seiner Zeit. Er war der erkorene Liebling seines königlichen Herrn. Uns geht er wesentlich als Schriftsteller an, denn er hat auch „gedichtet“, dieser saubere Graf. Seine „Liebesgedichte“ sind trivial, soweit sie

nicht von unsagbarer Rohheit sind; von Poesie enthalten sie genau so wenig wie die gleichzeitige „Lyrik“ der französischen Hof- und Gesellschaftspoeten. Dagegen gelang ihm manchmal ein scharfes Epigramm oder sonst eine geflügelte Kleinigkeit, welche das boshafte Entzücken des Hofes bildete. Übrigens schonte er den König selber nicht; nur verleugnete er in solchen Fällen seine Autorschaft, wie denn überhaupt in Rochester nicht eine Spur von ritterlichem Sinn zu finden ist. Der König ging ihm z. B. nicht weit genug in der Verfolgung der Cromwellianer und in der Belohnung der Royalisten; das veranlasste Rochester zu folgendem Epigramm:

His father's foes he does reward
Preserving those that cut off's head;
Old Cavaliers, the crown's best guard,
He lets them starve for want of bread.
Never was a king endued
With so much grace and gratitude.

Rochester soll bußfertig und gottselig gestorben sein; gönnen wir der frommen englischen Geschichtschreibung diesen Trost.

Als beste Quelle — neben der dramatischen Litteratur — zur Kunde jener Zeit nenne ich das Tagebuch von Samuel Pepys (1632–1703), welches sich über die Jahre 1660—1669 zwar mit einer furchtbaren Schwatzhaftigkeit, aber auch mit großer Ehrlichkeit und Einfalt ergeht. Das Leben des höheren Philisters mit all seiner wichtigen Nichtigkeit tritt uns daraus mit frischer Anschaulichkeit entgegen. Die Ausbeute für die Kenntnis der Litteratur jener Zeit ist keine sehr reiche, wohl aber die für die Kulturgeschichte der Restaurationszeit.

Eine absonderliche, für die litterarische Strömung recht charakteristische Persönlichkeit ist Aphra Behn (1642–1689), die Tochter eines Generals und Gouverneurs von Westindien. Zuerst im politischen Spionendienst des Königs verwendet, schrieb sie später 17 Dramen, welche an Gemeinheit des Inhalts wie der Sprache mit dem Scheußlichsten von Wycherley (vgl. S. 251) wetteifern. Dieser Haut-goût der Unanständigkeit im Munde einer Dame, zumal einer schönen und jungen Dame, gehört durchaus zu dem Gesamtbilde des Hofes Königs Karl II. Ehrenvolle Erwähnung dagegen verdient derselben Schriftstellerin menschenfreundlicher Roman „Oronooko, der königliche Sklave“, — eine warmherzige Tendenzschrift zur Ab-

schaffung der Negersklaverei. Die Sprache dieses Romans ist allerdings ein Gemisch aus sentimentaler Süßlichkeit, romantischem Heroismus und einiger Schlüpfrigkeit, so etwa Genre Louise Mühlbach*); indessen überwiegt die löbliche Tendenz. In der Geschichte der Bewegung zu Gunsten der Negerbefreiung verdient Aphra Behn als eine der Ersten genannt zu werden.

Der Beteiligung einer Frau an der Lasterdramatik jener Zeit vorausgegangen war eine Theaterneuerung, welche aus Frankreich herübergebracht worden: die Darstellung weiblicher Personen durch Schauspielerinnen, während bis dahin die Frauenrollen von den jüngsten Schauspielern gegeben worden waren. Statt zur größeren Lebendigkeit der Darstellung beizutragen, brachte diese Neuerung lediglich einen prickelnden Reiz mehr in das wüste Genussleben. Die Dichter suchten etwas darin, die unzüchtigsten Stellen ihrer Sudeldramen gerade den Darstellerinnen jugendlicher Frauenrollen in den Mund zu legen, zur höchlichen Belustigung des Königs und seiner Bande; — „Bande“ nennt diese Gesellschaft der gute Royalist Evelyn in seinen Tagebüchern. So wurden die Prologe und Epiloge meist von Schauspielerinnen gesprochen; folglich wimmeln jene Vor- und Nachreden von groben Eindeutigkeiten. Man lese, wenn man sich nicht fürchtet, z. B. den Prolog zu dem „Alten Junggesellen“ von Congreve und denke sich den von einem Mädchen vorgetragen!

Überhaupt: der Tummelplatz der größten Verworfenheit war damals die Bühne. Fast ausnahmslos gehören die zwischen 1660 und 1690 geschriebenen Komödien in das Fach der „Pornographie“. Ach, Dryden wusste wohl, was er im Gefühl der eigenen Mitschuld über die Bühne schrieb, und auch eine andere Stelle bei ihm, wo er von den Dramatikern vor den Bürgerkriegen als von dem „Geschlecht der Riesen vor der Sündflut“ spricht, trifft den Nagel auf den Kopf. In mancher Beziehung ähnelt das Drama unter dem zweiten Karl dem unter dem zweiten Napoleon: der Ehebruch ist die unerlässliche Voraussetzung für den dramatischen Reiz. Nur darin unterscheiden sich die beiden Zeitabschnitte: das englische Ehebruchdrama unter Karl II. ist fast garnicht zweideutig und

*) Unsere Mühlbach hat beiläufig den „Oronooko“ deutsch verarbeitet, — wenn ich mich recht entsinne, unter dem Titel: „Aphra Behn“.

schlüpfrig, enthält auch keinen Versuch, den Ehebruch durch das Naturrecht der Leidenschaft, der Liebe, zu rechtfertigen; es ist einach gemein, roh, viehisch-unanständig. Diese Ausdrücke sind, wie jeder Kenner der betreffenden Dramen zugeben muss, die einzig entsprechenden. Wenn man einige der Stücke von Wycherley, Congreve, Dryden, Farquhar, Vanbrugh, Aphra Behn und Konsorten gelesen, so greift man sich entsetzt an den Kopf und fragt sich: wie war es menschenmöglich, dass es zu irgendeiner Zeit einen Hof und eine höhere Gesellschaft gegeben, welche solche von ekelstem Schmutz triefenden Dinge haben anhören können! Man denke sich die ganze Verruchtheit unter den wahnsinnigen Cäsaren oder unter dem Régent und Ludwig XV. von Frankreich, aber ohne die Großartigkeit des Lasters im kaiserlichen Rom und ohne die wenigstens äußerlich elegante Form der Franzosen, — und man hat ein Bild von Leben und Litteratur unter Karl II. von England!

Obenan in der Reihe jener Dramatiker steht **John Dryden** (1631—1700), eine litterarhistorisch-wichtige, aber in vieler Beziehung unerfreuliche Erscheinung. Persönlich charakterlos, in Politik wie Religion ein fügsamer Renegat zur rechten Zeit, in der Dichtkunst geleitet von dem Wunsche, es vor allem dem Hofe zu Willen zu machen, und demgemäß schwankend zwischen dem Beispiel des französischen klassischen Theaters und den Überlieferungen der Elisabethischen Litteratur. Dryden war der Führer jener litterarischen Bewegung in England, welche von der kraftvollen aber regellosen Dichterart derer um und nach Shakspeare überleitet zur Nachahmung des klassischen Zopftums der Franzosen, in mannigfacher Hinsicht mit Gottsched verwandt, diesem aber an Talent wie an Geschmack unendlich überlegen. Auch mit Boileau hatte Dryden manches gemein; unter der Schar von jungen Litteraten, welche zu Anfang des 18. Jahrhunderts über England das sogenannte „augusteische Zeitalter“ d. h. das Zopfzeitalter heraufführen sollten, galt er als das Orakel in poetischen und ästhetischen Dingen.

Dryden war durchaus das Gegenstück seines großen Zeitgenossen Milton. Mit Letzterem schließt für lange die Periode der tüchtigen Charaktere in der Litteratur ab, jener Männer, welche in der Muse wirklich eine hohe Göttin sahen, der man reinen Herzens und ohne Buhlerei mit Fürstengunst zu dienen habe. Unter Karl II. wechseln die Poeten je nach Umständen ihre dichterischen und persönlichen

Charaktere, ganz wie gewisse Politiker, nämlich die Gattung „Realpolitiker“, ihre sogenannte Gesinnung wechseln. Cromwell herrscht, — Dryden ist ein Bewunderer Cromwells; Cromwell stirbt, — Dryden schreibt ein langes Trauerlied: „Heroische Stanzen auf Cromwells Tod“, zwar frostig, aber voll Bewunderung für den großen Toten, mit den Worten schließend: „Seine Asche ruhe in friedlicher Urne.“ Zwei Jahre darauf — eine lange Zeit für solche Wetterfahnen! — zieht Karl II. in die Hauptstadt ein, und eine seiner ersten Heldentaten ist, die Leiche Cromwells aus dem Grabe zerren und an den Galgen hängen zu lassen: flugs besingt Dryden den königlichen Leichenschänder in seinem Gedicht: *Astraea Redux* (Rückkehr der Gerechtigkeit). Karl II. stirbt, und es folgt Jakob der zweite und letzte dieses Namens (1685), ein Katholik und auf die Katholisirung Englands bedacht: was ist natürlicher, als dass ein Dryden eiligst gläubiger Katholik wird und nach guter Renegatensitte gegen seine frühere Religion schriftstellert? Das geschah in der allegorischen Dichtung: *The Hind and the Panther* (Hirschkuh und Panther, 1687), worin die schneeweiße katholische Hirschkuh mit dem buntgefleckten protestantisch-anglikanischen Panther die erbaulichsten Gespräche führt über Abendmal, Beichte und sonstiges Dogmatische, wol die dümmste und geschmackwidrigste Allegorie von allen ihrer ohnehin wenig poetischen Gattung.

Dass Dryden für diese Gesinnungstüchtigkeit zum *Poeta laureatus* (mit 200 £ Jahresgehalt) und zum Hofhistoriographen ernannt wurde, ist selbstverständlich, gehört aber doch mit zu seinem Bilde.

Dryden hat sich mehr als irgend ein englischer Dichter vor ihm mit ästhetischen Untersuchungen befasst; ihm liess Boileaus Ansehen keine Ruhe, bis er eine ähnliche Papstrolle in Geschmacksfragen spielte. Und dennoch: bei wenigen Dichtern finden sich so viele Geschmacklosigkeiten schlimmster Art wie gerade bei Dryden. Sein erstes Gedicht (auf den Tod eines jungen Lord Hastings) sprach von den schwärenden Pocken, an denen derselbe gestorben, als von „weinenden Rosenknospen“, und in der obengenannten *Astraea Redux* lautet ein Vers:

„An horrid stillness first invades the ear“
(Ein schrecklich Schweigen dringt zuerst ins Ohr).

Dergleichen widerfuhr Boileau, dem ungleich weniger begabten Dichter, niemals.

Dass ein Mann wie Dryden, ohne irgendwelche tiefere Überzeugung, alles und jedes besang, ist erklärlich. Seine poetische Molluskennatur fügte sich den widersprechendsten Anforderungen. Es handelte sich ja nur um Worte, Gefühle waren überflüssig, ja unschicklich für einen Hof- und Modedichter. Dryden war einer der fruchtbarsten Versemacher seiner Zeit, von einer ganz erstaunlichen Vielseitigkeit. Allein als Dramatiker schrieb er: 15 Tragödien, 8 Komödien, 3 Tragikomödien und 2 Opern. Daneben unzählige Oden, Pro- und Epiloge, satirische Dichtungen, Hymnen, Kantaten u. dergl. Außerdem wird jede dramatische Dichtung durch eine lange, oft sehr lange ästhetische Abhandlung eingeleitet. Milton urteilte von diesem Vielschreiber: „Herr Dryden ist ein Reimer, kein Dichter." Einem solchen konnte es auch nicht schwer fallen, einen Vertrag mit dem königlichen Theater einzugehen, wonach er jährlich drei Stücke zu liefern hatte.

Drydens nichtdramatische Dichtungen sind, mit einer Ausnahme, heute ohne jedes Interesse. Seine Lobhudeleien nach Art der *Astraea Redux* sind ungenießbar; es fehlt ihnen auch der sprachliche Reiz, der Boileaus ähnliche Dichtungen an Ludwig XIV. zur Not lesbar macht. Nicht viel besser steht es mit Drydens politischen Satiren und Gelegenheitsgedichten: *Annus Mirabilis*, auf das Schreckensjahr für London, 1666, mit seinem großen Feuer, *Absalom and Achitophel* (1681), gegen den natürlichen Sohn Karls II., den Herzog von Monmouth, gerichtet, als dieser eine Verschwörung angezettelt zur Ausschließung des gesetzlichen Erben von der Tronfolge, *The Medal* (Die Denkmünze), gegen den Grafen von Shaftesbury, auf dessen Freisprechung vom Hochverrat eine Denkmünze geprägt worden, — *Mac Flecknoe*, eine litterarische Katzbalgerei mit einem gewissen Shadwell, die *Religio Laici*, eine schwungvolle Verteidigung des Protestantismus gegen den Katholizismus. Der Allegorie vom „Panther und der Hirschkuh", worin er verbrennt, was er zuvor angebetet, habe ich schon oben gedacht.

Am Abend seines Lebens schrieb er einen Band „Fabeln", — streng genommen „*Fabliaux*", denn es sind poetische Neubearbeitungen altenglischer und altitalienischer Erzählungen, namentlich Auffrischungen von Geschichten Chaucers und Boccaccios.

Endlich das oft erwähnte, in jeder Anthologie zu findende Paradestück: „Ode auf die heilige Caecilia", bekannter unter dem

Titel: „Das Alexanderfest“. Ein namhafter deutscher Anthologie-Verfertiger nennt es „die schönste lyrische Dichtung in englischer Sprache“! Nach meiner Meinung ist es nichts als eine Aneinanderreihung klangvoller Worte, ohne einen Funken echten Gefühls, ohne Kraft und Schwung. An einigen Stellen wird das Lied sogar geradezu läppisch. Irgend einen höheren Gedanken sucht man im „Alexanderfest“ vergebens. Dem deutschen Leser empfehle ich die Vergleichung mit Schillers gewaltigem „Lied an die Freude“. Hier eine Probe jenes Hymnus, des einzigen Gedichtes von Dryden, welches außerhalb der Kreise der Fachleute bekannt ist, und bekannt auch nur, weil Händel es seinem großen Oratorium zu Grunde gelegt —:

'Twas at the royal feast, for Persia won,
By Philip's warlike son:
Aloft in awful state
The godlike hero sate
On his imperial throne.
His valiant peers were plac'd around,
Their brows with roses and with myrtle bound:
So should desert in arms be crowned.
The lovely Thais by his side
Sate, like a blooming eastern bride,
In flow'r of youth and beauty's pride.
  Happy, happy, happy pair;
  None but the brave,
  None but the brave,
  None but the brave deserves the fair. — —

The praise of Bacchus then the sweet musician sung,
Of Bacchus ever fair, and ever young;
The jolly god in triumph comes;
Sound the trumpets, beat the drums;
Flush'd with a purple grace
He shews his honest face. — —
Bacchus' blessings are a treasure,
Drinking is the soldier's pleasure;
  Rich the treasure,
  Sweet the pleasure,
  Sweet is the pleasure after pain. etc. etc.*)

Wer hierin Poesie findet, ist nicht sehr anspruchsvoll.

---

*) Eine deutsche Übersetzung des „Alexanderfestes“ in Louise von Plönnies' Sammlung „Britannia“ (Frankfurt 1843). — Taine urteilt über

Am wichtigsten ist Drydens dramatische Tätigkeit, nicht um ihres inneren Wertes willen, sondern wegen des Einflusses auf die dramatische Litteratur seiner Zeit und die ganze litterarische Richtung vom Ende des 17. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts. Drydens Dramen eröffnen das Zeitalter des französischen Geschmacks in der englischen Litteratur. König Karl II. hatte aus Frankreich, außer der Staatseinrichtung der Mätressenwirtschaft, noch manches andere nach England herübergebracht, so u. a. das Wohlgefallen an französischer Litteratur und Ästhetik. Es war die Zeit, wo Frankreich geistig die Welt, wenigstens die höfische Welt, ausschließlich beherrschte. Wie die kleinen deutschen Fürsten es für eine Anstandspflicht hielten, sich eine offizielle „*maîtresse en titre*“ zu halten und sich Gärten à la Versailles anzulegen aus dem Ertrage ihrer ins Ausland verhandelten getreuen Untertanen, so führten sie auch die französische Sprache und französisches Litteraturwesen, oder doch dessen Nachäfferei, an ihren Höfen ein. Ähnliches geschah von Karl II., nur dass sein roher Sinn alles, was er anfasste, aufs widerwärtigste verrohte. In Dryden fand er den Kritiker und Praktiker französischen Geistes. Jedoch keinen ganz zuverlässigen: Dryden war noch zu sehr Engländer und hatte zu viel gesunden Menschenverstand, um sich widerstandslos und ohne Rückfälle unter das französische Joch zu beugen: er war 28 Jahre alt, als die Restauration über England hereinbrach, und hatte sich an den alten Dramatikern, an dem „Riesengeschlecht“, gebildet. Er kannte und „liebte“ Shakspeare, während er Ben Jonson nur „bewunderte“ (nach seinen eigenen Worten). Es ist wahrhaft rührend, aus dem berühmten *Essay on dramatic poesy* (1667), seiner wertvollsten ästhetischen Arbeit, zu sehen, wie er haltlos schwankt zwischen Shakspeare und seinem Gefolge — und dem klassischen Theater Corneilles und Genossen. Man fühlt, die in Regel eingeschnürte französische Hoftragödie ist ihm eigentlich zuwider, dünkt ihm poesielos, ja unverständig, weil unnatürlich: aber der *Poeta lau-*

obigen Tamtam wie folgt: „Eine wunderbare Fanfare, in der Metrum und Klang die geistigen Regungen den Nerven mitteilen, ein Meisterwerk der Begeisterung und Kunst, das allein Victor Hugo wieder erreicht hat.“ — Jenes Meisterwerk der Begeisterung war auf Bestellung gefertigt, hat dem Dichter 14 Tage saure Arbeit gekostet und ihm 40 £ gebracht. Dass Herr Taine Schillers „Lied an die Freude“ kenne, ist von ihm nicht zu verlangen.

reatus im Solde des Hofes muss das Opfer seiner besseren Einsicht bringen, die ihn auf die Überlieferungen des Dramas unter Elisabeth und Jakob I. hinweist. Zahlreiche Stellen des genannten Essays deuten prophetisch auf Lessings Feldzug gegen den französischen Zopf voraus. So kämpft er gegen die wohlstilisirten langen Reden der französischen Tragödie, denn:

„Es ist unnatürlich, unter dem Hauch der Leidenschaft lange hintereinander zu sprechen, und ebenso unnatürlich für den andern, ohne Unterbrechung zuzuhören."

Über den dicksten Zopf, den von den „drei Einheiten" im Drama, heißt es bei Dryden, nach einer schönen Vergleichung zwischen Shakspeare und Corneille:

„Durch ihre sklavische Befolgung der Einheit von Zeit und Ort, durch die Unveränderlichkeit der Szene haben sie über sich jene Dürftigkeit der Fabel und jene Beengtheit der Phantasie gebracht, die man in allen ihren Stücken nachweisen kann."

Und ähnlich wie Lessing sich selber dem „großen Corneille" gegenüberstellte, so hielt Dryden immer und immer wieder Shakspeare den Franzosen und Franzosenfreunden entgegen. Das soll diesem mittelmäßigen Menschen und Dichter nicht vergessen werden. Eine der frühesten eingehenden Würdigungen von Shakspeares Genie findet sich in Drydens „Essay über die dramatische Poesie"; man kann noch heute fast jedes Wort darin unterschreiben. Hier folge die denkwürdige Stelle:

Shakspeare war der Mann, der von allen neueren und vielleicht auch den alten Dichtern die größte, die allumfassendste Seele besaß. Alle Bilder der Natur waren ihm gegenwärtig, und er zeichnete sie nicht mühevoll, sondern mit glücklicher Hand. Was er beschreibt, siehst du nicht bloß, nein du fühlst es. Die ihm vorwerfen, es habe ihm an Gelehrsamkeit gefehlt, zollen ihm um so größeren Preis. Er war naturgelehrt; — er bedurfte nicht der Brille der Bücher, um die Natur zu lesen; er sah in sich hinein und fand sie dort. Ich kann nicht sagen, er sei sich stets gleich; er ist manchmal flach und geschmacklos, seine Komik artet aus in Spaßmacherei, sein Ernst schwillt an zu Bombast. Aber er ist stets groß, sobald eine große Veranlassung sich ihm bietet. Bei jedem seines Genies würdigen Gegenstande erhebt er sich hoch über alle andern Dichter.

Leider hat ihn seine Achtung vor Shakspeare nicht abgehalten, dessen „Sturm" sowie „Troilus und Cressida" umzuarbeiten: zwei kläglich misslungene Versuche. Und doch heißt es in der gereimten

Vorrede zu seiner Oper: „Im Stande der Unschuld, und der Sündenfall“, einer nichtsnutzigen Dramatisirung von Miltons „Verlornem Paradise“ —:

> In spite of all my pride, a secret shame
> Invades my breast at Shakspeare's sacred name.

Drydens Dramen zerfallen in zwei Hauptgruppen: in die Tragödien und in die Komödien. Um sie kurz zu kennzeichnen, sage ich: jene sind unnatürlich, stelzbeinig, unwahrscheinlich und — langweilig; diese sind zum Teil belustigend, munter im Dialog, treffend in der Charakteristik, aber fabelhaft unanständig. Nicht etwa schlüpfrig, sondern schweinisch.

Dryden erfand das Heldendrama. Seine Stücke: „Die Eroberung von Granada“, „Der indische Kaiser“, „Don Sebastian“ etc. sind wahre Orgien der Tugend und Heldenhaftigkeit im Kampfe gegen des Schicksals Tücken; aber die Helden sind so unliebenswürdig-tugendhaft und so unausstehlich langweilig, dass man nach der Lektüre einiger dieser Heldentragödien vollauf genug hat.

Das Beste an diesen Stücken ist, dass sie den Anlass boten zu einer der glänzendsten Satiren der englischen Litteratur, zu dem Spottdrama *The Rehearsal* (die Schauspielprobe) von George Villiers Herzog von Buckingham (1671). Butler soll mit daran gearbeitet haben. Das lustige Stück ist sicher eines der erfreulichsten Werke aus jener Zeit.

Dryden nahm sich übrigens die Lehre zu Herzen und vermied fortan den Heldenstil; auch gab er den von den Franzosen gelernten jambischen gereimten Vers gegen das alte Dramenmetrum der Engländer, den Blankvers, wieder auf und wandte sich überwiegend der englischen Gesellschaftskomödie zu.

Leider muss über seine Komödien — darunter die bekannteren: *Mariage à la Mode, Sir Martin Marall, The wild gallant, Love in a nunnery* — das Urteil wiederholt werden, welches ich am Eingang dieses Kapitels über die Komödie unter Karl II. aussprach. Man staunt, dass ein im Privatleben so ehrbarer Mann wie Dryden sich nicht für zu gut hielt, um in den allgemeinen Stallknechtston des Hofes und der Bühne einzustimmen.

Eine Komödie möchte ich, wenn auch mit einigem Vorbehalt, von der Verdammung ausschließen, und doch ist sie gerade die

mit dem allerbedenklichsten Inhalt —: *Amphitrion*, eine Bearbeitung des alten plautinischen Stoffes, unter vielfacher Anlehnung an Molières gleichnamige Komödie. Ich zögere nicht, Drydens *Amphitrion* nicht nur für seine beste dramatische Leistung zu erklären, sondern sie sogar höher als Molières Stück zu stellen; sie übertrifft es an Lebendigkeit, Witz und Natürlichkeit. Allerdings muss man gewisse Dinge mit in den Kauf nehmen, wie sie der heikle Stoff mit sich bringt.

William Wycherley (1640—1715) hat nur vier Komödien geschrieben; aber sie reichen hin, um das Urteil über ihn zu bestätigen, dass er in einer ruchlosen Zelt der ruchloseste Schriftsteller gewesen, der je zur Feder gegriffen. Die Gemeinheit Wycherleys ist geradezu unheimlich; bei gewissen Szenen überläufts Einen wie mit geheimem Grauen, wie beim Anblick der wüsten Fratzen eines Höllenbreughel in den Bildern der Versuchung des heiligen Antonius. Aus seinen Stücken grinst den Leser eine wahrhaft teuflische Lebensanschauung an. Die „anständigste“ seiner Personen: Fidelia in *The Plain-Dealer*, (Der Gradaus) ist eine schamlose Dirne; die Unschuld vom Lande in *A Country-Wife* ist noch viel ärger, und so fort durch die vier Stücke. Und mit diesem Auswurf der Litteratur verkehrte Karl II. auf freundschaftlichstem Fusse: machte er ihm doch sogar trostreiche Krankenbesuche und nahm gar keinen Anstoß daran, dass Wycherley sein glücklicher Nebenbuhler bei der Herzogin von Cleveland war!

Aber nochmals sei es gesagt, entgegen einem von Buch zu Buch abgeschriebenen Urteil, welches von Macaulay stammt (in dessen Essay: über die Dramatiker unter der Restauration): selbst Wycherley, der roheste und räudigste der Bande von Hofdramatikern Karls II., ist fast nie schlüpfrig und zweideutig. Die heutzutage aller Orten aufgeführten Possen von Labiche, ferner viele Stücke von Dumas dem Jüngeren und Sardou, die meisten Offenbachiaden und anderen Operetten neuester Zeit, deutschen wie französischen Ursprungs, übertreffen an eigentlicher Gemeinheit der Absicht Wycherleys und seiner Genossen Schanddramen. Was man diesen zum Vorwurf machen muss, ist die eherne Stirn, mit welcher sie, Wycherley immer voran, sich auch vor dem Allerärgsten des Ausdrucks nicht scheuen. Diese Sorte von Dramatikern hätte es für eine Heuchelei angesehen, die rohe Sache durch ein zierliches oder zweideutiges Wort zu ver-

schleiern. Und um das Bild zu vervollständigen: Wycherley und Sippschaft hielten sich für sehr elegante Poeten und sahen auf die „Unfeinheit“ Shakspeares, soweit sie ihn überhaupt kannten, mit Verachtung herab!

Selbstverständlich können aus Wycherleys Komödien keine Proben aufgeführt werden, ja, schon die Inhaltsangabe seiner Stücke, namentlich des *Country-Wife*, ist untunlich. Hier nur einige Andeutungen über den Unterhaltungston in Wycherleys Stücken, welche alle in der „guten Gesellschaft“ spielen. Eine stehende Redensart, im Munde von Damen wie Herren, von Hoch wie Niedrig, ist: „Er — oder sie — soll die Pocken kriegen!“ Wird auch leblosen Dingen zugeflucht. — „Hol dich der Teufel!“ oder „Häng dich!“ sind auch so Redeblumen der eleganten Damen. Wenn Wycherley mit seiner Auffassung vom Menschenleben den Zeitgeist ausdrückt, so hat damals der Mensch kaum für ein Tier höherer Ordnung gegolten; er war danach nichts als eine rohe Fleischmasse. In dieser Beziehung darf die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts in England als die Zeit der größten litterarischen Erniedrigung bezeichnet werden, die je ein modernes Kulturvolk durchgemacht hat.

Dabei hat Wycherley nicht einmal die Rechtfertigung für sich, dass seine Stücke gut erfunden, eigenartig und lustig sind. Im Gegenteil, sie sind geistlos in der Fabel, völlig unmöglich in der Charakterzeichnung und obendrein von einer bleiernen Einförmigkeit der Motive. Einige untergeordnete Dinge hat Wycherley aus Molière entlehnt, so die Kritik eines seiner Dramen durch die Personen eines andern Dramas; aber wie hat er Molière auch da ins Rohe verzerrt und aus einem harmlosen Scherz eine verdoppelte Unzüchtigkeit gemacht!

Wycherley ruht im Grabgewölbe der Pauls-Kirche. Seine Religion hat er zweimal gewechselt, je nachdem der Hofwind wehte.

Um ein beträchtliches höher steht **William Congreve** (1670—1729), namentlich höher an dramatischer Begabung, denn im Punkte des Wohlanstands war auch er ein Kind seiner erbärmlichen Zeit. Er ist der einzige Lustspieldichter des 17. Jahrhunderts, der wirklich etwas von den Vorzügen der französischen Komödie aufweist und der von Molière gelernt hat. In den Ausdrücken ist Congreve ziemlich ebenso schamlos wie sein älterer Bruder in Priap, aber seine Situationen sind frei von Wycherleys satanischer Lüsternheit. Auch

muss der Unterschied zwischen beiden betont werden, dass Wicherley seine dramatischen Unflätereien als reifer Mann begangen, Congreve dagegen seine tollsten Stücke vom 21. bis zum 25. Jahre geschrieben hat; daher bei letzterem mehr die genialische Rücksichtslosigkeit eines durch schlechte Vorbilder verleiteten Jünglings, bei ersterem die planmäßige Spekulation auf die Faunengesinnung seiner erlauchten Zuhörer. Congreve ist zwar unter den Stuarts aufgewachsen, aber seine Stücke sind nach der Revolution von 1688, also unter König William, entstanden und aufgeführt worden.

Congreve besaß Witz, die Kunst eines geistvollen, schlagfertigen Dialogs und eine gewisse Naturwahrheit in der Charakterzeichnung. Seine erste Komödie: „Der alte Junggesell“, aufgeführt 1693, hat einige Szenen, die jedem modernen Salonlustspiel Ehre machen würden. Auch liest sich die Szene im IV. Akt seines „Laufes der Welt“, worin ein geistreicher Lebemann mit einer ebenfalls geistreichen Dame von Welt die Bedingungen ihres zukünftigen Ehelebens feststellt, als gehöre sie zu einer Komödie von Sardou. In Congreve steckte ein bedeutendes Talent für das Sittenlustspiel; leider hat ihn der Misserfolg seiner letzten und besten Komödie, eben jenes „Laufes der Welt“, der Schriftstellerei abwendig gemacht.

Eine Tragödie Congreves: „Die trauernde Braut“ ist wertlos, im Stil der Drydenschen sentimentalen Heldentragödien.

Besseres lässt sich von seinen beiden Operntexten: „Das Urteil des Paris“ und „Semele“ sagen; sie sind poetischer als die meisten Texte Meyerbeerscher, Verdischer und Donizettischer Opern. — Dass sich im „Urteil des Paris“ die drei streitenden Göttinnen dem Schäfer vom Idagebirge in der ganzen Göttlichkeit ihrer unverhüllten Schönheit darbieten, versteht sich für jene Zeit ganz von selbst.

Congreves Grab ist in der Westminster-Abtei, dem Pantheon der Nation, welches für Byrons und Shelleys Denkmäler keinen Platz hat.

Ehe in der Betrachtung des Dramas unter den Stuarts (und William III.) fortgefahren wird, ist eines Buches zu gedenken, welches Zeugnis dafür ablegt, dass der sittliche Geist der ganzen Nation nicht so tief gesunken war, wie es nach Wycherleys und Congreves Stellung als Lieblingen der vornehmen Gesellschaft den Anschein hat. — Im Jahre 1698 ließ ein Geistlicher, Jeremy Collier

(1654—1726), eine Schrift drucken: „Eine kurze Betrachtung der Unmoralität und Unheiligkeit des englischen Theaters“, worin er an der Hand zahlreicher Beispiele aus Wycherley, Congreve und anderen ein fürchterliches Strafgericht über die Lasterbühne ergehen ließ. Zwar sind viele der von Collier getadelten Stellen ganz unanstößig, und der zelotische, lederne Ton macht das Buch nicht gerade zu einer sehr angenehmen Lektüre; dass er aber im Kern Recht hatte, bewies ihm der laute Zuruf der endlich zum Schämen gezwungenen Nation. Hier zeterte nicht ein puritanischer Finsterling, wie seiner Zeit Prynne, gegen alle theatralischen Schaustellungen; nein hier sprach ein würdiger, gebildeter Prälat, der seine griechischen und römischen Dramatiker am Schnürchen hatte, mit Nachdruck gegen einen wirklichen Schandfleck im Kunstleben der Nation.

Der Erfolg des Collierschen Buches war ein nachhaltiger und ein für die englische Nation ehrenvoller, denn er bewies, dass die Verderbnis nicht weit über den Hof und dessen Unsittlichkeitsgenossen hinaus gedrungen war. Congreve wagte eine Abwehr, aber der streitlustige Collier brachte ihn durch seine kräftige Antwort zum Schweigen. Wycherley wie Congreve haben nach diesem kritischen Sturzbade nichts mehr geschrieben.

Auch die anderen Zöglinge Wycherleys, namentlich George Farquhar (1678—1707) und John Vanbrugh (1666—1726) nahmen sich Colliers Strafpredigt zu Herzen. Die Sprache ihrer Dramen legte etwas von der herkömmlichen Rohheit ab; auch sorgen sie dafür, dass am Schluss eine gewisse poetische Gerechtigkeit der Tugend bei Tische aufwartet, nachdem sichs das Laster durch fünf Akte hat gut sein lassen; — kurz, es beginnt mit oder bald nach ihnen die Zeit des moralisch-sentimentalen Dramas, jener von Tränenbächen durchsickerten Wüstenei, welche als bürgerliches Rührstück in England, Frankreich und Deutschland unseren Voreltern vor fünf bis sechs Generationen so herrlich dünkte.

Für die Tragödie im großen Stil war unter der Restauration wenig Platz. Das Heldentrauerspiel mit seinem heroischen Degenrasseln, seinen Ausbunden männlicher und weiblicher Tugend, seinen langen, nach französischem Muster gedrechselten Reden — das war die Tragödie nach dem Herzen der Hofgesellschaft. Shakspeare war längst nicht mehr hoffähig; wagte das königliche Theater den-

noch einmal, den Titanen über die Bretter schreiten zu lassen, so musste einer der Dramenschneider, Dryden vornehmlich, ihn erst einer „Verfeinerung“ unterziehen. Einige Proben solcher Verhunzungen Shakspeares sind uns überkommen.

Thomas Otway (1651—1684) gehörte gleichfalls zu den Verbrechern an Shakspeare. Er scheute sich nicht, in seine Tragödie „Geschichte und Sturz des Caius Marius“ reichlich die Hälfte von „Romeo und Julie“ mit geringen oder gar keinen Veränderungen zu verpflanzen. Wie muss es damals um die Kenntnis Shakspeares beim Theaterpublikum, ja selbst bei den Schriftstellern bestellt gewesen sein, wenn ein Dichter solchen offenen litterarischen Diebstahl begehen konnte! In der Tat erschien, nach langer Unterbrechung, erst im Jahre 1709 wieder eine neue Ausgabe von Shakspeares Werken, besorgt durch den Dramatiker Nicolas Rowe, den ersten, der den Versuch einer Biographie Shakspeares machte.

Otway hat Shakspeare gründlich studirt; er hat auch manches von ihm gelernt, zumeist aber begnügte er sich mit Plagiaten aus dessen Dramen. So finden sich in seinem bestgekannten Stück „Das gerettete Venedig“ manche Anklänge an Shakspeare. Otway war wohl der einzige unter den Tragödiendichtern seiner Zeit, welcher Shakspeares Art der Einlegung komischer Szenen in die Tragödie nachahmte. Die andern, so namentlich Dryden, hielten sich streng an das steife Vorbild der französischen Tragödie, in welcher um keinen Preis gelacht werden darf. Leider sind Otway die komischen Szenen seines Trauerspiels „Das gerettete Venedig“ zu widerwärtigen Karikaturen missraten.

Er hat drei Lustspiele geschrieben, welche von der lüderlichen Schablone Wycherleys und Congreves nicht abweichen, dabei jedes Humors entbehren. Seine Begabung lag nach der Richtung der Tragödie, und hierin hat er zwei Leistungen aufzuweisen, welche zwar nicht das übertriebene Lob mancher Kritiker verdienen, aber immerhin Zeugnis geben, dass Otway bei längerem Leben Bleibendes hätte schaffen können. Er starb im tiefsten Elend — man sagt vor Hunger, wie Spenser und Chatterton — mit 33 Jahren!

Von seinen Tragödien sind ganz wertlos *Titus and Berenice*, und *Caius Marius*; ein *Alcibiades* hat einige gute Stellen. Für uns Deutsche dürfte es von Interesse sein, dass Otway auch einen *Don*

Carlos geschrieben hat (1675), 111 Jahre vor Schiller, und zwar aus derselben Quelle schöpfend wie dieser, nämlich aus *Dom Carlos, nouvelle historique* von dem Abbé de St. Réal (1672). Ob Schiller den Otwayschen *Don Carlos* gekannt hat, kann ich nicht nachweisen; aus einigen ganz vereinzelten Stellen will es mir nicht unmöglich scheinen; mehr aber lässt sich darüber nicht sagen, und wenn Rudolph Gottschall mit Zuversicht von der Übereinstimmung der beiden Dramen in Situationen und Charakteren spricht, so beweist er, dass er Otways *Don Carlos* nicht gelesen hat.

Dieses Stück ist nun zweifellos Otways allerschwächste Leistung; er hat aus dem wundervollen Stoff nichts zu machen gewusst als eine in Sprache wie in Charakteristik völlig possenhafte, an die Puppenkomödie erinnernde Mord- und Todschlags-Tragödie. Schon der gereimte jambische Fünffüßler wirkt unfreiwillig komisch. Im letzten Akt werden fast sämtliche Personen getötet, darunter der Marquis Posa, — denn auch der findet sich bei Otway, wie er sich schon in der Erzählung des französischen Abbé de St. Réal findet. Natürlich ist Otways Marquis Posa nicht der liebenswürdige Idealist, welcher den König Philipp um Gedankenfreiheit bittet; er ist ein fader „Vertrauter" des Don Carlos, ganz nach dem Muster der hölzernen französischen „*Confidents*". — Es erscheint kaum glaublich, wenn man liest, das Otways *Don Carlos* dreißigmal hintereinander aufgeführt wurde, denn selbst mit dem Maßstabe des damaligen Geschmacks gemessen, ist er eines der schwächsten Stücke.

Besseres gilt von der Tragödie: „Die Waise", nur dass der Stoff ein ungemein widerwärtiger ist. — Am lebensfähigsten hat sich die Tragödie: „Das gerettete Venedig"*) bewiesen; es wurde bis tief ins 18. Jahrhundert hinein oft und mit Beifall aufgeführt. Sein Hauptvorzug ist die leidenschafterfüllte Sprache, die wirklich etwas, wenn auch nur wenig, von Shakspeares Pathos hat. Die Fabel ist leidlich, die Charakteristik, wie überall bei Otway, im Versuch stecken geblieben.

Das große Aufheben, welches englische wie deutsche Litteraturhistoriker von dem „geretteten Venedig" machen, erklärt sich durch die spärliche Zahl der damaligen Leistungen im Trauerspiel, die auch nur ernster Erwähnung wert wären.

*) Deutsch von Gätschenberger (1874).

Zu diesen wenigen gehören die Dramen von **Nathaniel Lee** (1650—1690), gleich Otway im Elend, nach Einigen gar in Wahnsinn gestorben. Lee unterscheidet sich schon dadurch von der Bande um Dryden, dass er auf den bequemen Erfolg durch unzüchtige Lustspiele verzichtend ausschließlich der Tragödie sich zuwandte. Mit 25 Jahren schrieb er seinen „Nero", bald darauf seine verhältnismäßig bekanntesten Tragödien: „Alexander der Große" (1677) und „Theodosius" (1680). Von allen Dramatikern seiner unpoetischen Zeit besaß der unglückliche Lee allein wahrhaft dichterische Phantasie und ein ernstes Streben. Die Absicht, es Shakspeare gleich zu tun, ist vielfach deutlich erkennbar. Leider stand auch er unter den Einflüssen des französischen Theaters. Wäre Lee der altenglischen Überlieferung seiner bewunderten Vorbilder Shakspeare und Fletcher treu geblieben, er würde sicher tiefere Spuren hinterlassen haben; so sind seine Stücke für den Litterarhistoriker erfreuliche Oasen in der Wüste der Stuartepoche, aber einen reinen Kunstgenuss gewähren sie nicht.



VIERTES BUCH.

DAS ZEITALTER DER KÖNIGIN ANNA, GEORGS I. UND GEORGS II.

(XVIII. JAHRHUNDERT. — ERSTE HÄLFTE.)



Erstes Kapitel.

Alexander Pope.*)

Dryden war der letzte namhafte Dichter gewesen, welcher mit seinen Erinnerungen und litterarischen Überzeugungen wenigstens teilweise in der großen Zeit der englischen Poesie wurzelte, die wir bis in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts nachdauernd uns denken dürfen. Wer allein aus dem Studium der Litteratur unter den letzten Stuarts Schlüsse ziehen wollte auf den Gang, den die Poesie in der nächsten Periode nehmen wird, käme sicher zu Fehlgriffen. Viele zufällige Einflüsse haben mitgewirkt, um auf die unbeschreiblich unzüchtige und kunstlose Sudelzeit unter Karl II. und James II. eine Litteraturepoche folgen zu lassen, die genau das Gegenstück dazu bildet: die Ära des Klassizismus, oder, wie man sie auch nennt: die augusteische Ära. Und da man die Litteraturgeschichte an die Hofgeschichte anzulehnen pflegt, so spricht man häufig von der uns in diesem Abschnitt beschäftigenden Litteratur als von der unter der Königin Anna, obwol diese nur bis 1714 regirt hat.

Die Collier'sche Schrift hatte die Bühne von dem gröbsten Schmutz säubern helfen; das persönliche Beispiel James II. (1685—1688) war nicht so entsittlichend wie das seines Bruders Karl. Die in der Form so harmlose, in ihren Folgen so unendlich segensreiche, unblutige Revolution von 1688 übte gleichfalls einen bessernden

*) Neueste vollständige Ausgabe in 10 Bänden (London 1872). Seine poetischen Werke in 4 Bänden (London 1869). — Eine Auswahl seiner „besten" Dichtungen bei Tauchnitz in einem Bande. — Deutsch in 4 Bänden von Oelkers und Böttger (Leipzig 1842) (schlecht); — das Beste deutsch in Deetz' Alexander Pope (Leipzig 1876).

Einfluss auf die sittliche Stimmung des Volkes. König William III. (1689—1702) war allerdings ohne Verständnis für englische Litteratur, aber darum auch ohne das Gelüsten, sie lenken zu wollen. Königin Anna (1702—1714), eine beschränkte, jedes Kunstsinnes bare Frau, hat durch ihr bloßes Vorhandensein bessernd gewirkt: das Geschlecht des Staatsoberhauptes zwang die Schriftsteller, die auf den Beifall der Hofkreise Wert legten, zu einer anständigen Sprache. Die so gesäuberte und mehr und mehr auf sich selbst angewiesene Litteratur konnte dann später die Zeit der beiden George (1714—1727 und 1727—1760) schadlos über sich ergehen lassen: die bestimmende Macht des Königtums war in England auch für rein geistige Interessen auf immer gebrochen. Gerade unter Georg III., dem mittelmäßigsten, wenn auch nicht erbärmlichsten der „vier George“*), sollte England die zweite Blütezeit seiner Dichtung erleben.

Die „augusteische Ära“! Wer, der Frankreichs litterarische Entwickelung kennt, denkt nicht sogleich an die „augusteische Ära“ unter Ludwig XIV.! Fast alles, was sich von dem französischen Klassizismus sagen lässt, gilt auch von seinem schwachen Nachhall in England. Indessen solche Perioden scheinen jedem Kulturvolk notwendig zu sein; sie alle müssen, wenn sie zur Kunstvollendung gelangen wollen, einmal durch die Dressur gehen, welche sie lehrt, die Form über den Inhalt, den äußeren Klang im Ohr über den tiefen Ton des Herzens, den Verstand über das Gemüt, den Witz über die einfache Wahrheit zu setzen. Zwischen der übermütigen gallischen Regellosigkeit des 16. Jahrhunderts und dem Durchbruch des dichterischen Gefühls im 19. liegt für Frankreich die 200jährige glänzende aber kalte Periode der Klassizität. In England hat dieses unvermeidliche Übel nur etwa 50 Jahre seine Herrschaft geübt, ohne andere tiefe Spuren im Litteraturleben der Nation zu hinterlassen, als die seitdem geübte größere Korrektheit in den dichterischen Formen. Die germanischen Nationen scheinen weniger geeignet zu sein für die Tyrannei des „Klassizismus“, welche nach den Erfahrungen der Geschichte unzertrennlich ist von der politischen Tyrannei in der Hand eines despotischen, wenn auch glänzenden

*) Über die „vier George“ und ihre Beziehungen zur englischen Litteratur lese man Thackerays glänzende Darstellung: *The Four Georges.*

Herrschers. Hatte Frankreich in Malherbe und Boileau seine sprachlichen und metrischen Zuchtmeister gehabt, so fand England in Pope seinen Formtyrannen; sie alle waren unentbehrliche Elemente für die Entwickelung der Kunst, aber mit dem bleibenden Bestande der Poesie der Menschheit haben sie allesamt nichts zu schaffen.

Der Zeitraum von der Revolution bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts sah in England die Alleinherrschaft der Form, des inhaltlosen Versemachens, der Abwendung von der Natur. Nicht nur in der Litteratur machte sich diese Richtung geltend, — sie lässt sich für die meisten andern Kulturerscheinungen gleichfalls nachweisen. Ja, der menschliche Leib opfert seine natürliche Schönheit der schnörkelhaften Konvention, die Perrücke wird auch dem schöngelockten Haupte aufgezwängt, der Reifrock verbirgt und die eingeschnürte Taille entstellt die edlen Formen: der Mensch verschwindet unter den Erzeugnissen des Haarkräuslers und des Modeschneiders.

Auch der Poesie geht das Reinmenschliche verloren. Man schreibt nicht mehr, weil man etwas zu sagen hat, sondern um zu zeigen, welche Reimgewandtheit man besitze. Es ist den Dichtern jener Ära völlig gleichgiltig, worüber sie ihre Verse machen: über einen Wald oder eine Theetasse, über den Tod einer Freundin oder eines klugen Pudels, über Gott und Unsterblichkeit oder das Morgenkostüm einer Salondame: die Hauptsache ist, dass es in wohlklingenden Versen geschehe. Wenn man sich lange mit dieser Art von Poesie beschäftigt, überkommt Einen das Gefühl, als habe man es mit lauter chinesischem Porzellankram zu tun, glatten, buntbemalten Figürchen, nickenden Pagoden, sehr zierlich, sehr zerbrechlich, sehr sinnlos, mit verrenkten Hälsen und Gliedmaßen und mit kaltporzellanenen Gefühlen. Wie man sich aus all dem glatten Zeug hinaussehnt nach einer warmgetönten Menschenfigur, wäre sie auch nur aus gebrannter einfacher Erde!

Und um das quälende Gefühl zu steigern, welches jedes gebildete Gemüt bei längerer Berührung mit der künstlerischen Unwahrheit erfüllt, entdecken wir überall in jener ungriechischesten aller Litteraturperioden das erlogene Getue, als setze man die unterbrochene griechische Weise fort, natürlich um sie viel herrlicher zu gestalten! O über dieses gedankenlose Nachplappern griechischer Mythologie, dieses ganz äußerliche Hellenisiren und Romanisiren in Peplon und Toga, während man doch in Jabot, Spitzenmanschetten

und bestickte Kleider eingewickelt war! Vom wahren Geist der antiken Welt war wol nie ein Geschlecht so unberührt wie das in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Das echte, tiefe Gefühl verschwindet aus der Litteratur. Das Gefühl ist nicht guter Ton; die Sprache ist dazu da, um zwischen Herz und Herz Schranken zu ziehen. Kein Lied erklingt; diese Menschen singen nicht mehr, sondern sie plaudern. Es ist die Zeit der stummen Litteratur. Wol grünt der Wald, und rauscht der Bach, und jubelt und blutet das Menschenherz; aber die Poesie nimmt von diesen höchst gewöhnlichen Dingen keine Notiz; sie, die freieste aller Künste, deren Herrschergebiet von der Erde durch alle Himmel reicht, wird zur Zimmerpoesie, gut genug um eine Anzahl hübschgeputzter Damen und Herren der „guten Gesellschaft" zu unterhalten. Wie in dem Andersenschen Märchen der Chinesenkaiser und sein bezopfter Hofstaat sich über die künstliche Nachtigall freut, so die englische Gesellschaft unter Königin Anna und den beiden ersten Georgs über die wie Poesie aussehende Versmacherei ihrer berühmten Dichter. Aber eines Tages zerbricht das künstliche Singetier, und der Kaiser samt seinem Hofstaat zieht, geführt von dem kleinen Gänsemädchen, in den grünen Wald und hört die echte, die lebendige Nachtigall singen: da fällts dem ganzen Volk wie Schuppen von den Augen, und sie sehen alle ein, dass man sie so lange mit einem Liede auf Walzen und Stiften getäuscht, und der Kaiser gebietet, fortan nur die Waldnachtigall zu verehren, „bei Strafe, sonst auf den Bauch getrampelt zu werden".

Man verachtete damals die Empfindung des Herzens, denn man hatte ja etwas viel Eleganteres: den Witz. Ähnlich wie in Frankreich zwei Jahrhunderte lang die *Beaux-esprits* die Gesellschaft beherrschten, so in England die nach ihrer Lebensäußerung selbst als *Wits* bezeichneten Salontyrannen. Nur war der englische *wit* vom französischen *esprit* ungefähr so verschieden, wie dickes Porterbier von schaumsprühendem Champagner. Man sucht heute bei der Lektüre der berühmtesten *Wits* vergebens nach Witz; selbst ihr angeborner gesunder, etwas plumper, aber gemütvoller Humor kam der englischen Litteratur jener Zeit abhanden. Spuren davon lassen sich bei einigen Hauptvertretern der Richtung nachweisen, aber in versäuerter und verbitterter Form.

Dabei eine maßlose Selbstüberschätzung! Immer wiederkehrend

der Gedanke: so etwas Schönes hat es nie zuvor gegeben und kann es nach menschlichem Ermessen nie wieder geben: wir sind das „goldene Zeitalter“; vor uns und hinter uns Nacht. Die Frage, ob Pope, der zopfige Übersetzer Homers, nicht größer sei als der ionische Sänger, wurde aufgeworfen und mindestens nicht zu Gunsten Homers beantwortet.

Den Ausgangs- wie den Mittelpunkt dieser Litteraturperiode bildet **Alexander Pope** (1688—1744). Seine äußere Erscheinung und seine Erziehung schon waren bezeichnend für seine litterarische Stellung. Ein ewig kränkelnder Knirps von vier Fuß Höhe, so krummgebeugt, dass er sich schnüren lassen musste, unfähig, sich allein an- oder auszukleiden, bei Tisch auf einem besonderen hohen Kinderstühlchen sitzend, selbst in Gesellschaft; mit ganz jungen Jahren völlig kahl; genötigt, drei Paare der dicksten Flanellstrümpfe über einander zu ziehen, um den Anschein zu erwecken, als habe er so etwas wie Beine, brr! Es ist mir ebenso widerwärtig wie dem Leser, in diese persönlichen Kleinigkeiten einzugehen; aber bei Pope gehören sie mit zu der menschlichen und dichterischen Erscheinung. Und in diesem Zwergenkörper eine Zwergenseele, die nur vom Beifall leben konnte; um litterarischer Streitigkeiten willen zu heftigstem Jähzorn fähig; boshaft, verleumderisch und rachsüchtig. Er erinnert in manchen Äußerlichkeiten an Voltaire, ohne jedoch eine von Voltaires großen rettenden Tugenden zu haben: von seiner Opferwilligkeit für Andere, seinem flammenden Zorn bei öffentlicher Ungerechtigkeit, seinem Aufgehen in einer großen Sache. Ganz voltairisch dagegen war Pope in der Art, wie auch er seine giftigen Pamphlets nachher ableugnete.

Pope steht auf den Schultern Boileaus. Überall merkt man den Einfluss des französischen „grand siècle“ und dessen kritischen Gesetzgebers. Und wiederum in Popes Fußtapfen trat schwerfälligen Schrittes unser Gottsched samt seiner Gattin Louise Adelgunde Victorie Gottschedinn, — letztere Beide ihrem Vorbilde um so viel nachstehend, wie die deutsche Sprache damals an künstlerischer Schulung hinter der englischen zurück war.

Alexander Pope der Sohn eines wohlhabenden Londoner Kaufmanns, verdankte seine Erziehung, außer einigem unregelmäßigen Schulbesuch, überwiegend sich selber. Von frühester Kindheit an über Büchern hockend, hatte er nach seiner eigenen Angabe im

14. Jahre die griechischen, römischen, englischen, französischen Dichter im Original, die italienischen in Übersetzungen gelesen! Ist das schon ein furchtbarer Gedanke, so erschrickt man noch mehr, wenn man die Ode Popes: „Auf die Einsamkeit“ und dazu den Vermerk liest: „Im 12. Jahre geschrieben“! Dabei zeigt diese Ode — bis auf eine Stelle — alle guten Eigenschaften des Dichters schon völlig ausgebildet: seine Feinhörigkeit für den musikalischen Tonfall der Worte, seine Korrektheit im Versbau, seinen Sinn für das richtige Wort an der richtigen Stelle. Aber sie zeigt noch etwas anderes: die im Kern sitzende Poesielosigkeit Popes! So, wie er sich als 12jähriger Junge hingesetzt und eine Versübung über die Einsamkeit gedrechselt hat, ohne irgend einen inneren Trieb, er der ohne Gesellschaft und deren Beifall von früher Jugend auf nie hat leben können, — so setzte er sich als Mann hin und schrieb über ganz beliebige Gegenstände, ganz nach der Art von schauspielernden Improvisatoren, welche über jedes ihnen aufgegebene Thema eine gewisse Anzahl regelrechter Verse von sich geben. Nur darf man solche Akrobatenkunststücke nicht mit dem geheiligten Namen der Poesie benennen.

In Wahrheit hatte Pope der Welt nie etwas zu sagen; für ihn bestand die Dichtkunst in der Geschicklichkeit, mit wohlklingenden Worten und zierlichen Reimen eine größere oder geringere Anzahl von Versen zu machen; was darin stand, war ziemlich gleichgiltig. Es war auch dem Publikum gleichgiltig, welches, ähnlich dem Publikum in einem zweiten Andersenschen Märchen, sich nicht merken lassen durfte, dass eigentlich dieser Kaiser der Poesie abschreckend nackt wäre.

Was er mit 12 Jahren begonnen, hat er 40 Jahre lang getrieben, sich stets gleich bleibend. Wie eine Versmaschine spinnt er Dichtung auf Dichtung ab; man wähnt einen Automaten, nicht aber einen Menschen mit rotem Blut in den Adern vor sich zu haben. Popes poetische Leistungen weisen so gut wie gar keine menschliche und dichterische Fortentwickelung auf; nirgends ein organisches Werden und über-sich-Hinauswachsen, sondern vom Anbeginn bis zum Ende ein ermüdendes, starres Fertigsein. „Der Fürst des Reimes“ hieß er in späteren Jahren; er war es schon als Knabe und Jüngling, wenn er überhaupt diese Altersstufen jemals durchschritten hat, denn alles klingt so altklug, so greisenhaft, dass man unwill-

kürlich an die Altmännergesichter denkt, welche das Märchen den Zwergen und Alraunen gibt. Als 17jähriger Knabe bessert er an des 70jährigen Wycherley schlechten Versen; als 21jähriger Jüngling schreibt er ein großes Gedicht über die Kunst der Kritik.

Pope ist in der Form beinah fehlerlos; einzelne metrische Härten verschwinden unter der Fülle des meisterhaft Korrekten. Ach, aber wie langweilig ist diese Korrektheit! Wie eine lange, grade, korrekte Pappelallee. Was die englische Sprache und Metrik durch Pope an künstlerischer Durchbildung gewonnen hat, soll ihm nicht streitig gemacht werden; aber damit hat er auch im wesentlichen seinen Lohn dahin. Pope ist der größte unter den englischen Dichtern, welche man ohne Gewissensbisse ungelesen lassen darf, es sei denn, dass man sich durch seine Lektüre Belehrung über das verschaffen will, was man zu Anfang des 18. Jahrhunderts in England — und so ziemlich in ganz Europa — für Poesie ansah. Pope ist ein Meister auf seinem Instrument, der Sprache; aber wenn man beweisen will, dass die Sprache allein nicht den Dichter macht, so bietet er das schlagendste Beispiel. Auch beherrscht er nur gewisse Oktaven seines Instruments; seine Dichtungen klingen überwiegend wie das Trillern und Flöten eines kastrirten Virtuosen; nie, auch nicht an einer einzigen Stelle, durchrollt einmal ein lauter Donner das angenehme Gezwitscher. Selbst da, wo er scheinbar gefühlvoll wird, wie in dem „Brief Eloisas an Abelard“ und in der „Elegie auf das Andenken einer unglücklichen Dame“, merkt man trotz Weinerlichkeit und Pathos, dass der Dichter nichts dabei empfunden hat, wie denn auch das Beste daraus anderswoher genommen ist.

Wie hübsche bunte Tulpen sehen seine Gedichte sich an; das schimmert und erfreut das Auge auf geometrisch richtig abgezirkelten Blumenbeetchen; nur verlange man von ihnen keinen wohligen Duft, dessen Erinnerung noch lange nachher in uns lebendig bleibt, wie bei der einfarbigen, einfachen Rose. Pope hat nur Verse gemacht, keine Schöpfungen. Ihm ist keine einzige menschliche Gestalt gelungen; auch nicht das kleinste Lied trägt seinen Namen; höchstens zitirt man in England heute noch einige abgerissene Verse aus seinen ästhetisirenden und philosophirenden Gedichten, wie z. B. den Vers:

The proper study of mankind is man

aus seinem „Essay über den Menschen“. Im übrigen ist Pope dem

Gedächtnis der poesiefreundlichen Nachwelt verschollen und führt nur in Litteraturgeschichten ein Dasein gleich dem einer merkwürdigen Pflanze in einem staubtrockenen Herbarium.

Der frühreife Knabe veröffentlichte mit 16 Jahren eine Sammlung von *Pastorals* (Schäfergedichten), welche nicht schlechter, eher sogar besser sind als die meisten Schäferpoesien des 18. Jahrhunderts. In demselben Alter entstand seine erst später gedruckte Elegie: *Windsor Forest*, eine stellenweise recht anmutige Betrachtung in wohllautenden Versen. Manchmal klingt sogar ein Gemütston durch, man vermeint den Wald rauschen und die majestätische Themse strömen zu hören; aber es rauscht und strömt in Wahrheit nichts als der ebenmäßige Schwall der gereimten fünffüßigen Jamben. Dieses Versmaß hat Pope für die Zeit seiner Alleinherrschaft ungefähr zu derselben Notwendigkeit gemacht, wie die französischen Klassiker ihren Alexandriner. Der Blankvers Shakspeares und Miltons erschien ihm zu kunstlos; dass er durch die starre Aufeinanderfolge je zwei gereimter jambischer Pentameter statt der Kunst die Langeweile in die Poesie einführte, ist Popes metrischem Feingefühl entgangen. Für uns ist heute diese jambische Knittelverspoesie auf die Länge völlig unerträglich, viel unerträglicher als der Alexandriner, dessen Reime doch nach etwas längeren Zwischenräumen wiederkehren. Auch hat Pope fast niemals den Versuch gemacht, einen Gedanken über mehr als zwei gereimte Verse hinaus zu dehnen; zwischen den zwei aufeinander klappenden, kurzatmigen Versen muss der Gedanke sich erschöpfen. Dass große Gedanken in so engem Raum kein Genügen finden, ist selbstverständlich; aber für Popes Gedanken und die seiner Nachtreter reichte der Raum zur völligen Bequemlichkeit.

Etwas hat dieses Idyll vor der französischen Idyllik voraus: der Engländer Pope, der seine Jugend auf dem Lande verlebte, wurde nie so völlig Stubenidylliker, wie die Franzosen zur Zeit Ludwigs XIV., die unter „Natur“ den Garten von Versailles verstanden. Dass auch Pope nicht ohne die Bevölkerung von Wald und Fluss und Feld mit griechischen und römischen Göttinnen und Nymphen, nicht ohne den alten Apparat von Pomona, Pan und Ceres auskommt, gehört zum Charakter jener Zeit: man spielte mit dem Antik-mythologischen, ohne im Herzen daran zu glauben. Schillers „Götter Griechenlands“ sind von anderm Schlage.

Auch darin unterscheidet sich der Engländer Pope zu seinem Vorteil von den zeitgenössischen Franzosen: nie erniedrigt er sich zu platten Schmeicheleien für Monarch und Große des Landes. Was hätte ein Franzose unter Ludwig XIV. bei der Beschreibung der königlichen Sommer-Residenz und ihrer Umgebung für Hymnen angestimmt auf den unvergleichlichen Besitzer, durch den ja eigentlich Wald und Strom erst ihre Schönheit empfingen! Der Engländer Pope dagegen benutzt selbst ein so idyllisches Gedicht zum Ausdruck seines politisch-freiheitlichen Sinnes. Da sind zuerst die schönen Verse:

> Fair Liberty, Britannia's goddess, rears
> Her cheerful head and leads the golden years.

Dann die schwunghaften prophetischen Worte über Englands und Londons Weltmachtstellung in ferner Zukunft:

> The time shall come, when free as seas or wind
> Unbounded Thames shall flow for all mankind,
> Whole nations enter with each swelling tide,
> And seas but join the regions they divide;
> Earth's distant ends our glory shall behold,
> And the new world launch forth to seek the old. — —
> Oh, stretch thy reign, fair peace! from shore to shore,
> Till conquest cease, and slavery be no more!

Gleich Dryden hat auch Pope eine „Ode auf den Cäcilientag“ (1709) verfertigt, kalt und ohne innere Begeisterung, aber in der Form dem über Verdienst gepriesenen „Alexanderfest“ Drydens überlegen.

Sein 1711 erschienener, schon mit 21 Jahren geschriebener *Essay on Criticism* ist, obwol andern Inhalts als Boileaus *Art poétique*, durch diese Dichtung, und sie beide durch Horazens *Ars poetica* veranlasst. Pope hat mit seinem Vorschriftenkodex für den Kritiker nichts Besseres geliefert als Boileau mit seinen Unterweisungen für den Dichter: eine witzlose Sammlung von abgedroschenen Redensarten, die keinem gebildeten Menschen irgend etwas Neues sagen. Bedenkt man außerdem, dass die hochtrabende Weisheit ausgekramt wird von einem 21jährigen Jüngling, der selbst noch nichts geleistet hat, so mischt sich in das Gefühl der Langweile der Widerwille gegen diese wichtigtuende Altklugheit. Boileau

war ein reifer Mann, als er nach zahlreichen dichterischen Arbeiten sein *Art poétique* schrieb, und auch hinter Lessings „Laokoon" standen große dichterische Taten, ähnlich wie Horaz mit seiner *Ars poetica* nach einem inhaltreichen Dichterleben hervortrat. Wie grottesk, wie kindisch nimmt sich dagegen diese Hochschule der Kritik bei Pope aus!

An einer Stelle seines *Essay on Criticism* hatte Pope sich sehr kräftig gegen die Bevorzugung der Form auf Kosten des Inhalts ausgesprochen. Als indessen der große Theoretiker von 21 Jahren bald darauf sich an seine einzige Phantasiedichtung machte, hatte er seine Lehre vergessen: „Der Lockenraub" (*The rape of the lock*, 1712) ist nichts als eine formell glänzende, inhaltlich wertlose Nichtigkeit. Das hübschgereimte Nichts gehört zu der Gruppe der Zwergdichtungen, welche ihre Zeitgenossen aufs höchste entzückt haben, jetzt aber niemandem mehr ein Lächeln abzwingen: zu den komischen Heldengedichten. Der Homer zugeschriebene „Froschmäusekrieg" ist das älteste Epos dieser Art, nicht das schlechteste; aus neuerer Zeit und als Vorbilder Popes sind zu nennen: des Italieners Tassoni „Eimerraub" und Boileaus „Chorpult". Pope und Boileau haben dann unserm Zachariä zu seinem matten „Renommisten" die Anregung gegeben. Ganz selbständig steht dagegen Immermanns „Tulifäntchen" da.

Die „Begebenheit", welche Popes „Lockenraub" zu Grunde liegt, ist eine wahre: ein Londoner Dandy, Lord Petre, hatte einer hübschen Weltdame, Miss Arabella Fermor, eine ihrer Schmachtlocken heimlich abgeschnitten; dieses Ereignis besingt Pope in 5, allerdings kurzen, Gesängen. Hier konnte er einmal nach Herzenslust seine Größe in allem Kleinen betätigen, und wirklich ist das Nichtschen, wenn man jeden Anspruch auf poetische Schönheit fallen lässt, eine ganz niedliche Chineserei. Wiewol aber Pope als der größte *Wit* seiner Zeit galt, Witz findet dennoch sich im „Lockenraub" keiner, man müßte denn solche Stellen für witzig halten wie die zu Anfang des III. Canto, wo er von Hampton Court sagt:

> Here thou, great Anna! whom three realms obey
> Dost sometimes counsel take — and sometimes tea.

Die einzigen beiden Dichtungen Popes, welche einer freundlichen Erinnerung wert scheinen, sind: „Die Elegie auf das Andenken

an eine unglückliche Dame“ und die Epistel Eloisas an Abelard. Die folgende Stelle aus dem ersteren Gedicht streift nahe an echte Poesie und ist mindestens ein prächtiges Beispiel für Popes Meisterschaft der Sprache:

> What can atone, oh, ever-injur'd shade!
> Thy fate unpitied, and thy rites unpaid?
> No friend's complaint, no kind domestic tear
> Pleas'd thy pale ghost, or grac'd thy mournful bier:
> By foreign hands thy humble grave adorn'd,
> By foreign hands thy dying eyes were clos'd,
> By strangers honour'd, and by strangers mourn'd!
> What though no friends in sable weeds appear,
> Grieve for an hour, perhaps, then mourn a year,
> And bear about the mockery of woe
> To midnight dances, and the public show?
> What though no weeping Loves thy ashes grace,
> Nor polish'd marble emulate thy face?
> What though no sacred earth allow thee room,
> Nor hallow'd dirge be muttered o'er thy tomb?
> Yet shall thy grave with rising flowers be dress'd,
> And the green turf lie lightly on the breast:
> There shall the morn her earliest tears bestow,
> There the first roses of the year shall blow;
> While angels with their silver wings o'ershade
> The ground now sacred by thy reliques made.
> So peaceful rests, without a stone, a name,
> What once had beauty, titles, wealth, and fame,
> How lov'd, how honour'd once, avails the not,
> To whom related, or by whom begot;
> A heap of dust alone remains of thee,
> 'Tis all thou art, and all the proud shall be!

Die „Epistel Eloisas an Abelard“ ist eine Verarbeitung der leidenschaftlichen Briefe Eloisens zu einem rhetorischen Paradestück; indessen hat Pope die zahlreichen rührenden, wahrhaft poetischen Stellen der Originalbriefe nicht ganz verwischen können. Die schönsten Verse haben ihren wörtlichen Rückhalt an Eloisens lateinisch geschriebenen Briefen. Ich zitire daraus die beiden lieblichsten Stellen. Die erste über den Balsam, der im Briefwechsel zwischen zwei Liebenden liegt:

> Heaven first taught letters for some wretch's aid,
> Some banish'd lover, or some captive maid;
> They live, they speak, they breathe what love inspires,
> Warm from the soul, and faithful to its fires.

The virgin's wish without her fears impart,
Excuse the blush, and pour out all the heart,
Speed the soft intercourse from soul to soul,
And waft a sigh from Indus to the pole!

Die zweite noch schönere ist fast wörtlich einem der leidenschaftlichsten Briefe Eloisens entnommen:

Fame, wealth, and honour! what are you to love?
The jealous god, when we profane his fires,
Those restless passions in revenge inspires,
And bids them make mistaken mortals groan,
Who seek in love for aught but love alone.
Should at my feet the world's great master fall,
Himself, his throne, his world, I'd scorn them all:
Not Cæsars empress would I deign to prove;
No, make me mistress to the man I love,
If there be yet another name more free,
More fond than mistress, make me that to thee!
Oh, happy state! when souls each other draw,
When love is liberty, and nature law:
All then is full, possessing and possess'd,
No craving void left aching in the breast:
E'en thought meets thought, ere from the lips it part,
And each warm wish springs mutual from the heart,
This sure is bliss (if bliss on earth there be)
And once the lot of Abelard and me

Popes einst so berühmter *Essay on Man* erschien 1729, ein Lehrgedicht in 4 Episteln über die Stellung des Menschen zum Weltall, zu sich selbst, zur Gesellschaft. und über den besten Weg zur Glückseligkeit. Der Hauptcharakter dieser Dichtung ist der einer rationalistischen Gemeinplätzlichkeit, worin solche ewige Wahrheiten wie: „Nur die Tugend gewährt Glück“, „Erkenne dich selbst“, und solche ewige Unwahrheiten wie: „Alles was ist, ist gut“ breitredselig, aber, wie immer bei Pope, in sehr schönen Versen abgehandelt werden. Der Berliner Akademie der Wissenschaften erschien damals der *Essay on Man* als eine so bedeutende philosophische Leistung, dass sie einen Preis setzte auf die beste Schrift „über Popes metaphysische (!) Ansichten“. Auch Gottsched und der gefühlvoll-verständige Hamburger Senator Brockes waren von Pope und seinem seichten Philosophiegeplauder entzückt. Friedrich der Große, in Fragen des litterarischen Geschmacks ganz und gar Franzose, verehrte Pope aufs höchste, während er sich über Göthes

„Götz“ und Shakspeare wie männiglich bekannt äußerte. Lessing hat in seiner Abhandlung „Pope als Metaphysiker“ auch diesen Popanz, wie so viele, in ihrer wahren Gestalt gezeigt. — Dass es an „schönen Stellen“ in Popes *Essay on Man* nicht fehlt, gebe ich zu: unter den bekanntesten und allerdings schwungvollsten ist die folgende (Schluss der 1. Epistel):

> All are but parts of one stupendous whole,
> Whose body Nature is, and God the Soul:
> That chang'd through all, and yet in all the same,
> Great in the earth, as in th' ethereal frame,
> Warms in the sun, refreshes in the breeze,
> Glows in the stars, and blossoms in the trees,
> Lives trough all life, extends trough all extent,
> Spreads undivided, operates unspent;
> Breathes in our soul, informs our mortal part,
> As full, as perfect, in a hair as heart;
> As full, as perfect, in vile man that mourns,
> As the rapt seraph that adores and burns:
> To him no high, no low, no great, no small;
> He fills, he bounds, connects, and equals all.

Popes letzte größere Originalarbeit, außer einer Anzahl von kleineren Satiren und sogenannten *Moral Essays* (alles in Versen), war die furchtbare litterarische Satire *The Dunciad* („Die Dunciade“, von „*dunce*“ = Dummkopf), 1729 erschienen und gegen die Horde talentloser Schriftsteller gerichtet, welche Pope persönlich geärgert oder durch ihr bloßes Vorhandensein gereizt hatten. Den Inhalt dieser gereimten Abschlachtung bildet die Zuerteilung des Preises der Dummheit an einen gewissen Theobald, dessen Shakspeare-Ausgabe der Popeschen (1728) Konkurrenz gemacht hatte. Pope war der ungeeignetste Shakspeare-Herausgeber: das beweist die Vorrede zu seiner Ausgabe, wie auch die Behandlung des Shakspeare-Textes. Die Theobaldsche Ausgabe wird von der englischen Kritik als nicht ganz so schlecht wie die Popesche bezeichnet.

Noch an einem andern Riesen hat sich dieser Zwerg vergriffen: an Homer. Er hat die Ilias und die Odyssee in gereimten jambischen Pentamentern übersetzt, dafür die Summe von 8000 £ eingenommen und das Geld zum Ankauf eines Landhauses in dem durch ihn berühmt gewordenen Twickenham (an der Themse, zwischen London und Windsor) verwendet. Weiter lässt sich darüber nichts Gutes sagen, denn die Übersetzung ist eine wahre Verhöhnung Ho-

merischer Einfachheit und Naivetät. Pope machte aus dem Volkssänger einen Homer für den Salongebrauch, einen Homer mit Puderperrücke und Jabot. Der große Philologe Bentley hat das beste Urteil über diese Sorte von Homer-Übersetzung gesprochen in seiner Antwort auf ein ihm übersandtes Exemplar: „Ein recht niedliches Gedicht, Herr Pope, nur müssen Sie es nicht Homer nennen."

Immerhin hat Pope mit seinem Einfluss auf den litterarischen Geschmack der Gesellschaft durch seine Bemühungen um Shakspeare und Homer Gutes gestiftet. Er hat, wenn auch ganz wider Willen, mitgeholfen, jene Wiedergeburt des Sinnes für wahre Poesie zu erwecken, welche durch das Studium Shakspeares und Homers sowie durch zahlreiche andere Hilfsquellen um die Mitte des 18. Jahrhunderts erfolgen sollte. Zu dem unvergänglichen Besitzstande der Litteratur hat Pope kaum eine Zeile beigesteuert; als formaler Erzieher verdient er Anerkennung, welche man ihm als schöpferischem Dichter gänzlich versagen muss. In diesem Sinne ist auch die merkwürdige Vorliebe für Pope zu erklären, welche Lord Byron so geflissentlich zur Schau trug. Popes Schärfe des sprachlichen Ausdrucks, seine Glätte der Form und Klarheit des Gedankens waren für Byron Gründe genug, um ihn der zum Teil in Formlosigkeit zerflatternden epischen und lyrischen Dichtung zu Anfang des 19. Jahrhunderts entgegenzuhalten.

Zweites Kapitel.

Prior. — Gay. — Thomson. — Young. Allan Ramsay.

Prior und Gay sind zwei liebenswürdige Dichter aus dem litterarischen Kreis um Pope, ohne große Ansprüche und ohne bleibende Leistungen, bis auf das eine Werk von Gay, welches die poetische Litteratur unter der Königin Anna an Beliebtheit überdauert hat: „Die Bettleroper", von welcher nachher die Rede sein wird.

Matthew Prior (1664—1721) war fast eine französische Dichternatur. Sein längerer Aufenthalt als Diplomat am Hofe von Ver-

sailles hatte die schon in seinem lebenslustigen Naturell begründete Richtung auf das Heiter-Frivole bestärkt. Zuerst hatte er sich bemerklich gemacht durch seine in Gemeinschaft mit Charles Montague verfasste Spottgegenschrift: „Die Stadtmaus und die Landmaus“ gegen Drydens katholische Allegorie: „Die Hirschkuh und der Panter“ (vgl. S. 245) und dadurch alle Lacher auf seine Seite gezogen. Der alte Dryden soll bittere Tränen über diese Parodie seiner Bekehrungsschrift geweint haben.

Prior hat sich vielseitig versucht, auch in einem längeren Lehrgedicht: *Salomon*, nach Popes Vorgange. Es ist ebenso trivial wie die Popesche Didaktik, dazu ohne des Sprachmeisters anziehende Reinheit der Form. — Das altenglische kleine Dialogstück vom „Nussbraunen Mädchen“ (vgl. S. 50) hat Prior zu einem recht geschmacklosen, langen Epos in Gesprächform: *Henry and Emma* verdünnt und ihm nicht einen Hauch der entzückenden Einfalt des Originals gelassen. Seine Begabung lag ausschließlich nach der satirischen und der lustig-gesellschaftlichen Richtung. So ist seine Parodie der großmäuligen Ode Boileaus „auf die Einnahme Namurs“ ein kleines Meisterwerk humorvollen Spottes.

Seine Lyrik, wenn gesellige Scherzlieder und muntere aber flache Liebeständeleien diesen Namen verdienen, ist fast das Einzige, was die augusteische Zeit in der Gattung aufweisen kann. Natürlich darf man bei ihm nichts suchen, was über den gefälligen Ton des Weltmanns hinausgeht. Ein Dichter, der die „Erzählungen“ Lafontaines zum Teil bearbeitet hat, wird schwerlich ein wahrhaft lyrisches Talent besessen haben. Priors Liebeslieder bewegen sich innerhalb derselben Grenzen, wie die damalige französische Lyrik; allenfalls haben sie eine etwas flottere, natürlichere Ausdrucksweise. Hier aus einem der bekanntesten Gedichte Priors (an seine Geliebte) einige Strofen:

What I speak, my fair Chloe, and what I write, shews
The difference there is betwixt nature and art;
I court others in verse, but I love thee in prose;
And they have my whimsies, but thou hast my heart.

The god of us verse-men — you know, child — the Sun,
How after his journey he sets up his rest;
If at morning o'er earth 'tis his fancy to run,
At night he reclines on his Thetis's breast.

So when I am wearied with wandering all day,
To thee, my delight, in the evening I come;
No matter what beauties I saw in my way,
They were but my visits, but thou art my home.

John Gay (1688—1732) ist noch heute in England bei Alt und Jung bekannt durch ein Gedicht und ein Theaterstück. Das erstere ist das von der „Schwarzäugigen Susanne", ein ganz tüchtiges Gedicht mit volkstümlichen Wendungen.

Auch eine Sammlung „Fabeln" von Gay genießt in England einer großen Beliebtheit; mit denen Lafontaines können sie sich jedoch weder in der Frische des Vortrags noch in der sprachlichen Anmut messen.

Ein Werk aber wird Gays Namen noch auf sehr lange Zeit den nachkommenden Geschlechtern vertraut machen, das ist seine „Bettleroper" (*The Beggar's Opera*). Sie wurde, nach zahlreichen erfolglosen Bühnenarbeiten Gays, 1728 zuerst aufgeführt und erregte einen so außerordentlichen Beifallsturm, dass sie — bei damaligen Theaterverhältnissen unerhört — an 63 Abenden hinter einander gespielt wurde und sich von London schnell in die Provinzen verbreitete. Die eingelegten Lieder nach Volksmelodien — denn das Stück besteht sonst aus gesprochener Prosa — trugen wesentlich zum Erfolge bei; dass aber dieses Drama sich bis auf den heutigen Tag lebensfähig erweist, ist nicht allein der Musik zuzuschreiben, sondern seinem überaus belustigenden Inhalt und der frischen Keckheit der Sprache.

Richtiger hieße es die „Spitzbuben-Oper" oder die „Galgen-Oper", denn die Personen sind fast ausnahmslos für den Galgen reif und enden auch zumeist an ihm. Die „Helden" sind: ein Diebeshehler Peachum mit seiner ihm ebenbürtigen Gattin; ein Räuberhauptmann Macheath, welcher Polly, Peachums Tochter, liebt und sich mit ihr heimlich verheiratet hat, nachdem er ein Halbdutzend ähnlicher Ehen schon vorher geschlossen; ein Gefängniswärter Lockit in Newgate, dessen Tochter Lucy gleichfalls Macheaths Frau zu werden hofft und deshalb den zuweilen eingelieferten Verbrecher freilässt. Herr Peachum leitet in Wahrheit die ganze Bande, die unter Macheaths Hauptmannschaft steht; er verkauft das gestohlene Gut, und wenn ihm einer der Spitzbuben nicht genug einträgt, so verkauft er ihn selber für den festen Preis von 40 £ an die Justiz.

Als er hört, dass seine Tochter Polly so töricht gewesen, sich an einen Räuberhauptmann wegzuwerfen, ist sein erster Gedanke, seinen Schwiegersohn an den Galgen zu bringen, damit Polly dessen Erbschaft antrete, und er ist nicht wenig sittlich empört, als Pollys liebendes Herz gegen diesen Verrat an ihrem aufrichtig geliebten Macheath Einspruch erhebt. Der Konflikt und das traurige Ende, Macheaths Galgentod, wird herbeigeführt durch die Eifersucht Lucys und Pollys.

Vorweg sei bemerkt: „Die Bettleroper“ enthält keine Spur von Poesie, auch nicht in den zahlreichen Liedern (69), die gleich den „Kouplets“ in unsern Possen die Prosa unterbrechen. Ebensowenig darf man eine feine politische Satire darin suchen, wie das manchmal versucht worden. Einzelne satirische Hiebe fallen wol ab, so wenn der schauderhafte Banditenhehler Peachum zu Anfang sagt: „Meine Tochter soll mir als Schlüssel für die ganze Bande dienen, wie ein Hoffräulein als Köder für einen Staatsminister.“ Oder wenn Frau Peachum ihre ungeratene Tochter schilt, dass sie sich „nur aus Liebe“ verheiratet —:

„Wenn du denn einmal dich verheiraten wolltest, konntest du nichts anderes in unsere Familie einführen als einen Straßenräuber? Du törichter Grasaffe, warte nur, er wird dich misshandeln und vernachlässigen, als hättest du einen Lord geheiratet!“

Solche harmlose Ausfälle auf den Hof und die höheren Stände reichen nicht hin, um aus der „Bettleroper“ eine hochpolitische Satire zu machen. Nein, ihr Wert, der einzige, den sie außer der flotten Sprache besitzt, beruht in der Lebenstreue der Personen. Von einigen Übertreibungen abgesehen, sind sie alle zum Greifen lebendig. Einige sind sogar in ihrer Art ganz liebenswürdig, so „der Kapitän“ mit seiner Spitzbubenehrlichkeit, dem sein allzu zärtliches Herz ein vorzeitiges Ende bereitet, und der über den an ihm begangenen Verrat entrüstet ausruft: „Ein Beweis, dass die Welt überall gleich ist, und dass man sich nicht einmal mehr auf unsere Bande verlassen kann!“ Dann die liebende Hehlerstochter Polly, deren Lippen immer ein passendes Liedchen trällern. Sie wurde der Liebling des Londoner Publikums; die Darstellerin dieser Rolle wurde von der Bühne frischweg in den Palast eines Herzogs hineingeheiratet. Auch der Gefängniswärter Lockit ist eine interessante Figur; er ist der feinere Philosoph, Peachum treibt's viel gröber. Von Lockit rührt

das tiefe Wort: „Von allen Raubtieren ist der Mensch das einzige gesellige. Jeder von uns lebt von der Beute am Nachbar, und doch leben wir herdenweise.“ — Das schurkische Elternpaar Peachum erinnert auffallend an Ludovic Halévys berühmte Skizzen aus dem Pariser Leben: *Madame et Monsieur Cardinal.*

Den Titel „Bettler-Oper“ führt das Stück nur, weil Prolog und Epilog von einem Bettler und einem Schauspieler gesprochen werden, und selbst das Wort „Oper“ ist unberechtigt. Vielmehr war das Stück eine bewusste Verspottung des Opernwesens, namentlich des italienischen. Eigenartig ist die Musik nur in der Ouverture; alle eingelegten Arien dagegen wurden nach allbekannten Volkslieder-Melodien und Gassenhauern gesungen, was nicht wenig zum Erfolge mitwirkte. Einmal wagt sich Gay sogar an den großen Händel hinan: seine Räuberbande marschirt zum Raube ab nach den Klängen eines Marsches aus Händels „Rinaldo“*)!

Eine Fortsetzung der „Bettleroper“ unter dem Titel *Polly* wurde von der Theaterzensur verboten; u. a. wurde dagegen geltend gemacht, durch den unerhörten Beifall der „Bettleroper“ hätte die Spitzbüberei zugenommen! — Bekanntlich beklagte sich ein hochwohlweiser Magistrat von Leipzig nach dem Erfolge von Schillers „Räubern“, es sei noch nie zuvor so viel auf der Leipziger Messe gestohlen worden. Man sieht, wie wenig Originalität die Menschen selbst in der Dummheit beweisen.

Zwei andere Dichter, James Thomson und Edward Young, gehören zwar noch überwiegend der Geschmacksrichtung dieser Periode, also kurz gesagt der Popeschen, an, aber doch mehr der Form als dem Inhalte nach. Sie haben mit als Vorboten der neuen dichterischen Zeit für England zu gelten, deren Anfangsgrenzen sich nicht so scharf ziehen lassen, wie für Deutschland mit dem Auftreten Klopstocks, oder für Frankreich mit Victor Hugo, — die jedoch von der Mitte des vorigen Jahrhunderts ab immer deutlicher hervortreten. Man nennt diese neue Epoche der englischen Litteratur die Zeit der Rückkehr zur Natur. Am lautesten durch sein Beispiel gepredigt hat sie **James Thomson** (1700—1748). In Schottland geboren und erzogen, kam er mit 20 Jahren nach London.

*) Die mir vorliegende Originalausgabe von 1729 enthält den Text, die ganze Musik und auch das verbotene Stück *Polly.* — Gays gesammelte Werke erschienen 1793 in 3 Bänden (London).

das Manuskript einer Dichtung: „Winter“ in der Tasche. Er war schon damals, was er stets geblieben: ein sorgloses, träumerisches, unpraktisches Menschenkind; am ersten Tage seines Londoner Aufenthaltes ließ er sich die Brieftasche stehlen, worin er seine Empfehlungsschreiben aufbewahrte. Nach langen Mühen fand er für sein Manuskript einen Verleger: „der Winter“ erschien 1736 und gefiel ausnehmend, selbst der gestrenge Pope äußerte sich freundlich über den jungen Sänger der Natur. Die Dichtungen über Sommer, Frühling und Herbst erschienen in rascher Folge, und damit lag Thomsons Hauptwerk „Die Jahreszeiten“ vollendet vor.

Die Wirkung war eine mächtige, nicht allein in England: Deutschland folgte, wie ja bei allen Anregungen fremder Litteraturen, dem liebenswürdigen Dichter: Hallers Lehrgedicht „Die Alpen“ und Ewald von Kleists „Frühling“ waren die bedeutendsten Erzeugnisse der neu eingeschlagenen Richtung.

Thomsons „Jahreszeiten“ sind keine große poetische Leistung, so viel steht wol heute fest. Es gibt überhaupt in der Gattung, welcher sie zugehören, keine großen poetischen Leistungen und kann keine geben: die lehrhafte Beschreibung der Natur, und geschehe sie in noch so poetischer Sprache, in noch so schöner metrischer Form, — Poesie ist sie nicht. Aber damals war Lessings „Laokoon“, dem die moderne deutsche Menschheit solche ästhetische Weisheit verdankt, noch nicht geschrieben; ja Lessing selbst ward sich gegenüber Thomsons „Jahreszeiten“ anfangs nicht klar, wo er sie kritisch unterzubringen hätte. Dass aber dieses Werk zu dem Gelungensten gehört, was die Beschreibungsdichtung je hervorgebracht hat, ist unbestreitbar, und ebenso, dass zahlreiche einzelne Stellen große poetische Schönheiten enthalten. Eine echte, nicht erheuchelte Freude an der Natur durchweht die vier Gesänge, aus denen die „Jahreszeiten“ bestehen. Namentlich ist die Schilderung des Tierlebens, und ganz besonders des Vogellebens von entzückender Frische und Wahrheit. An vielen Stellen im „Frühling“ und „Winter“, den beiden schönsten Abteilungen, bedauert man, dass sie von der Fülle der schablonenmäßigen Beschreiberei und falsch angebrachten Reflexionen erdrückt werden. Übrigens weiß Thomson mit großem Geschick die „Natur“ stets in lebendigen Zusammenhang mit dem Menschen zu setzen und sie dadurch unserm Gefühl näher zu bringen. Am störendsten sind die gutgemeinten Versuche, zugleich ein

Lehrbuch der Physik, der Meteorologie und sonstiger Wissenschaften zu geben.

Die Form ist bei Thomson scheinbar noch überwiegend dieselbe, wie die der Dichter um Pope, aber eben nur scheinbar. Schon das Aufgeben des Reims, die Rückkehr zum Blankvers des 16. und 17. Jahrhunderts, verrät das Streben nach Befreiung von dem Zwange; doch hat Thomson in vielen seiner kleineren Dichtungen Popes gereimte jambische Fünffüßler beibehalten. Seine Sprache kann sich noch nicht ganz losmachen von dem gewohnheitsheiligen Formelapparat; das wörtlich dem französischen Klassizismus nachgeahmte, so ganz unenglische „*object of my flame*“ („Gegenstand meiner Flamme“ statt „meine Liebste“) und ähnliche Roccocco-Wendungen finden sich auch noch bei Thomson. Indessen diese Äußerlichkeiten sind bei ihm nicht mehr die Regel, sondern nur das störende Beiwerk. ImInnern fühlt man etwas wie ein Auftauen, wie ein unterirdisches Rieseln neuer poetischer Lebensquellen. Und wäre es auch nur ein harmloses Gedichtchen wie „Lises Trennung von ihrem Kätzchen“, es steckt darin doch mehr Natürlichkeit als in allen fünf Gesängen des Popeschen „Lockenraubes“.

Der Blankvers in den „Jahreszeiten“ zeigt recht deutlich den Rückschritt in der poetischen Meisterschaft über die Sprache seit Milton. Thomson behandelt seine Verse mit großem Geschick, aber man vergleiche einmal zehn Zeilen Miltons oder auch Shakspeares mit zehn aus den „Jahreszeiten“! Thomsons Verse haben nichts von der männlichen Kraft gepaart mit Anmut in Miltons „Verlornem Paradise“; ihr Rhythmus hat etwas Molluskenhaft-weichliches. Unwillkürlich steht einem das Bildnis des Dichters*) vor Augen: eine Mischung aus orientalischer Schlaffheit und weiblicher Anmut.

Und doch hat dieser Dichter jene Verse geschrieben, welche heute der Ausdruck des männlichsten Stolzes, des Weltmachtbewusstseins der Engländer sind: die berühmte englische Volkshymne: „*Rule Britannia!*“ Eine Warnung für jene Sorte der Litteraturforschung, welche ihre Urteile nach einem selbsterdachten System und nach Äußerlichkeiten erfindet und sie in die Dichter hineinlegt, anstatt sie einfach aus ihren Werken zu entnehmen. — Das „*Rule Britannia!*“ findet sich am Schluss des Maskenspiels

*) Der Tauchnitz-Ausgabe von Thomsons *Poetical Works* vorgeheftet.

„König Alfred", eines sonst, gleich mehreren andern dramatischen Versuchen Thomsons, vergessenen Stückes. Es darf in einer Geschichte der englischen Litteratur um so weniger fehlen, als es eine der wenigen offiziellen Volkshymnen ist, welche mit Poesie etwas gemeinsam haben. Die letzten beiden Strofen, die gegen den schwungvollen Anfang sehr stark abfallen und an das „Handlung und Wissenschaft" in der preußischen Königshymne erinnern, erlasse ich dem Leser:

Rule Britannia.

When Britain first at Heav'n's command
Arose from out the azure main,
This was the charter of the land,
And guardian Angels sung this strain:
Rule Britannia, Britannia rule the waves!
Britons never shall be slaves!

The nations not so blest as thee,
Must, in their turns, to tyrants fall!
While thou shalt flourish, great and free,
The dread and envy of them all.
Rule Britannia etc.

Still more majestic shalt thou rise,
More dreadful from each foreign stroke;
As the loud blast, that tears the skies,
Serves but to root thy native oak.
Rule Britannia, etc.

Thee haughty tyrants ne'er shall tame:
All their attempts to bend thee down,
Will but arouse thy gen'rous flame,
But work their woe and thy renown.
Rule Britannia, etc.

Thomson hat noch zwei größere Dichtungen geschrieben: *The Castle of Indolence* (Das Schloss der Trägheit), eine moralisirende Allegorie ohne Reiz, mit rein äußerlicher Nachahmung der Form und der Sprache Spensers, und ein historisches Lehrgedicht: *Liberty*, eine im Sinne der Whig-Partei gehaltene Betrachtung über die Entwickelung der politischen Freiheit in Griechenland, Rom und England. Poesie weisen beide Werke nicht auf, so wenig wie seine zahlreichen kleineren Dichtungen. Die meisten der letzteren sind ganz und gar im Geist und Ton seiner poesielosen Zeit gehalten; wenn man sehen will, wohin damals selbst begabte Poeten durch die klassizirende Schablone kamen, so lese man Thomsons Gedicht „Auf den Tod meiner Mutter": etwas Frostigeres und Trockeneres lässt sich über ein so tränenvolles Ereignis schwerlich schreiben.

Edward Young (1681—1765) ist heute nur noch durch seine „Nachtgedanken" bekannt; er hat aber in seiner Jugend eine Menge anderer Dichtungen geschrieben, selbst zwei Dramen, wovon das eine: „Die Rache" eine schwache Nachahmung des „Othello",

und ein längeres religiöses Epos: „Der jüngste Tag“, eine misslungene Nachahmung Miltons. Mit 46 Jahren wurde er plötzlich Geistlicher, später Hofkaplan Georgs II. Die „Nachtgedanken“ erschienen 1743. Ihr englischer Titel lautet: *The Complaint, or Night Thoughts* (Die Klage oder Nachtgedanken), — die Klage nämlich um den schnell hinter einander erlittenen Verlust seiner Gattin und zweier Söhne, welche ihm diese düsteren Betrachtungen eingegeben.

In neun „Nächten“ oder Gesängen strömen die endlosen klagenden Reflexionen hin, ohne jede Handlung, ohne irgend eine Durchbrechung der gleichförmigen Wehmut. Sie verbreiten sich über die wichtigsten menschlichen Fragen, über Leben, Tod und Unsterblichkeit und sollten vor allem dazu dienen, den sinkenden christlichen Glauben bei so vielem auf einmal hereinbrechenden Leid zu stärken: der letzte Gesang führt darum den Titel: „Die Tröstung“.

Vertrat Thomson die helle Seite des Lebens, so Young dessen dunkle, der Freude abgekehrte. Für sein Auge gewinnen alle menschlichen Dinge ein anderes Ansehen: natürlich, wer sie nur unter den wechselnden Schatten der Nacht anschaut, dem verschwimmen und verzerren sich die Umrisse. Dabei hat Young außer der vom Gewöhnlichen abweichenden Stimmung des Ganzen noch seine besonderen Gesuchtheiten angebracht, die oft in die bare Geschmacklosigkeit ausarten: so wenn er z. B. von den Sternen spricht als von „den Diamanten im Siegelringe am Finger des Allmächtigen“!

Der Dichter presst seine Seele mit aller Gewalt in eine finstere Lebensauffassung hinein; er schwelgt förmlich in der selbstgesuchten Quälerei, und schließlich wird ihm diese Quälerei zur zweiten Natur. Wenigstens nahm das Publikum die „Nachtgedanken“ auf als eine Dichtung der Seelenversenkung, als eine Rückkehr aus der dichterischen Künstelei zur Natur. Nicht nur das englische Publikum: auch in Deutschland, ja hier vielleicht in höherem Grade, machten die „Nachtgedanken“ den tiefsten Eindruck, wie denn überhaupt die gute deutsche Litteratur des 18. Jahrhunderts weit mehr durch englische als durch französische Einflüsse bestimmt wurde. Für Klopstock mit seinem starken Anempfindungsvermögen waren die „Nachtgedanken“ nur ein neuer Anreiz zu der in ihm schlummernden Lust an Tränen.

Die Hartnäckigkeit, mit welcher Young viele Tausende von Versen hindurch immer auf derselben Bassaite seines Instruments

spielt, wirkt für den heutigen Leser furchtbar ermüdend. Unsere Vorfahren vor 150 Jahren hatten offenbar anders eingerichtete Tränendrüsen; für das jetzige trockenäugige Geschlecht ist ein Dichter wie Young so gut wie gar nicht vorhanden. Ein großer Verlust ist das nicht gerade: nicht nur dass durch die Zerflossenheit der Inhalt mehr in die Breite als in die Tiefe geht, — auch die Form hat wenig Reiz. Die Sprache sinkt oft zur nackten Prosa einer mittelmäßigen Predigt herunter, und die Verse, fünffüßige reimlose Jamben, sind ohne viel rhythmischen Sinn zusammenskandirt. Von einer musikalischen Behandlung der Cäsur, dieses Herzschlages aller dichterischen Form, hatte Young keine Ahnung.

Am Ende seines Lebens, in demselben Jahre, in welchem Robert Burns geboren wurde: 1759, schrieb der 78jährige Greis eine kleine Arbeit: „Über Originaldichtung", welche theoretisch mit aller Künstelei, mit dem falschen Klassizismus brach und als echte Poesie nur das gelten ließ, was urgewaltig aus dem bewegten Herzen des Dichters geflossen sei. Er führt darin als schlagendes Beispiel Shakspeare an, der nur aus zwei Büchern seine Dichterweisheit geschöpft habe: aus Natur und aus Menschen. Mehr um dieser kleinen Broschüre als um seiner „Nachtgedanken" willen hat Young als einer der Verkünder der neuen Dichtungsperiode Englands zu gelten.

Ähnlich wie zu Anfang des 17. Jahrhunderts in die „metaphysische" Lyrik hinein der helle Ton des schottischen Dichters Drummond (vgl. S. 193) erklang, so war es auch in der „augusteischen Ära" unter Königin Anna und den ersten Georgs ein Schotte, der mit seinen heimatlichen Liedern einen frischen Hauch in die Stubenpoesie Englands brachte. Selbst Pope hat dieses eigentümlichen Talentes Bedeutung neidlos anerkannt.

Allan Ramsay (1686—1758) gehört nur zeitlich zu dieser Periode; in seinem dichterischen Wesen deutet er schon auf die anbrechende neue Blütezeit der englischen Poesie voraus. Er ist geradezu als ein Vorläufer und Wegeweiser für Robert Burns zu betrachten. Gleich diesem schöpfte er aus dem reinen Quell schottischer Volksdichtung, wie er denn auch der erste war, welcher eine Sammlung schottischer Volkslieder herausgab (1724), leider verunstaltet durch zahlreiche eigene Zusätze und Änderungen. Ebenso hat er das erste Theater in Schottland zu begründen gesucht; doch

vereitelte der zelotische Magistrat von Edinburg dieses löbliche Unternehmen. Dass er auch die erste Leihbibliothek in Schottland errichtet hat, sei ihm mit Rücksicht auf die Reinheit seiner Absichten verziehen.

Auch Allan Ramsay hat der Zeitströmung seine dichterischen Opfer bringen müssen: seine Oden und anderes im Stile Popes sind längst vergessen; was er aber aus dem Herzen seines Volkes heraus gesungen, hat in dessen Herzen einen Nachhall gefunden, der bis auf den heutigen Tag vernehmbar ist. Ramsays Pastorale *The Gentle Shepherd* (Der schöne Schäfer, 1725) wird in Schottland noch heute auf dem Lande zuweilen aufgeführt, und viele seiner Lieder sind bekannt geblieben wie Volkslieder, so das schöne, echtschottische *Lochaber no more.*

Seine Beschäftigung mit der Volkspoesie seines Vaterlandes zeigt schon, wie entfernt Ramsay von der zopfigen Richtung der Periode war. Dass er, gerade er, früher seines Zeichens ein Perrückenmacher gewesen, ist ein lustiger Zufall.

Ramsays Pastorale *The Gentle Shepherd* ist das einzige Schäfergedicht oder Schäferdrama Englands, ja vielleicht überhaupt das einzige seiner Gattung, welches nicht nur interessant, sondern vor allem poetisch ist. Ein frischer Erd- und Heuduft weht uns daraus an; diese Schafe sind echte Schafe, nicht Salonschäfchen mit einem blauen Bändchen um den Hals, wie in dem gekünstelten Arkadien sonstiger Schafpoesie, und die Hirten und Hirtinnen im *Gentle Shepherd* sind keine Damon, Chloe, Phyllis und ähnliches Volk; sondern sie haben anständige, christliche, englische Namen, wie Roger, Jenny und Peggy, und blasen auch, Gott sei Dank! nicht den lieben langweiligen Tag auf der Schalmei, sondern sprechen von so praktischen Dingen wie von einem kühlen Bade zur Sommerzeit, einer kleinen Liebschaft im Frühling und einer lustigen Hochzeit im Herbst. Eine spannende Fabel hält das kleine Drama zusammen, die Charakteristik der Personen ist vortrefflich, zum Teil von großer Zartheit, und die Sprache ist so echt, so gutschottisch, dass man sich nach der Lektüre der *Wit*-Litteratur der Londoner Salons wie aus verdorbenem Städtedunst in die belebende Bergluft versetzt fühlt. — Für die deutsche Litteratur möchte ich als Seitenstück Heinrich Vossens plattdeutsche Idyllen nennen, im Gegensatz zu der süßlichen Kunstschäferidyllik Gessners.

Als Probe des Stils und der Sprache stehe hier der Anfang des Stückes, eine des schönsten Stellen:

Peggy and Jenny.

Jenny: Come, Meg, let's fa to wark upon this green,
This shining day will bleach our linen clean;
The water 's clear, the lift (Himmel) unclouded blew,
Will make them like a lily wet with dew.

Peggy: Gae farer up the burn to Habbie's How,
Where a' that's sweet in spring and simmer grow.
Between twa birks out o'er a little lin (Teich),
The water fa's, and makes a singand din.
A pool breast-deep, beneath as clear as glass,
Kisses with easy whirles the bord'ring grass.
We'll end our washing, while the morning 's cool,
And when the day grows hot we'll to the pool,
There wash oursells: 'tis healthfu' now in May,
And sweetly cauler on sae warm a day.

Jenny: Daft lassie, when we're naked, what'll ye say,
Giff (Wenn) our twa herds (Schäfer) come brattling down the brae,
And see us sae? — that jeering fellow, Pate,
Wad taunting say: „Haith, lasses, ye're no blate“ (sittsam).

(Peggy fragt hierauf Jenny, wie ihr Roger — Jenny's Anbeter — gefalle, worauf)

Jenny: I dinna like him, Peggy, there's an end;
A herd mair sheepish yet I never kend.
He kaimes his hair, indeed, and gaes right snug,
With ribbon-knots at his blue bonnet lug;
Whilk pensylie he wears a thought a-jee (nach einer Seite),
And spreads his garters dic'd beneath his knee.
He falds his owrelay (Halstuch) down his breast with care,
And few gang trigger to the kirk or fair;
For a' that, he can neither sing nor say,
Except: „How d'ye?“ — or: „There's a bonny day“.

Ähnlich wie Gays „Bettleroper“, aber unabhängig davon, enthält Ramsays „*Gentle Shepherd*“ zahlreiche eingestreute Lieder, die Arien zu den Rezitativen der gesprochenen Unterhaltung. Eines der schönsten dieser Liedes möge in einer wundervoll gelungenen Übersetzung diese Betrachtung über Ramsay beschließen:

Im Morgenlicht, im Abendwehn,
Aus tiefster Seelentreue
Will deine Rückkehr ich erflehn
Und alles, was dich freue.

Will wandern in den Birkenhain,
Wo Lieb' du mir gestandest,
Zu bergen roter Wangen Schein
Mit Armen mich umwandest.

Die Örter such' ich, traut und froh,
Am Springquell und im Walde,
Und wo der Sommertag mir floh
Mit dir, auf Bergeshalde.

Dort sag ich's Baum und Blümelein,
Wie zärtlich treu ich blieben;
Dein Schwur ist mein, mein Herz ist dein
In wandellosem Lieben.

(Deutsch von I. Frapan.)

Erwähnt sei endlich noch ein ursprünglich schottisches Lied von unbekannter Verfasserschaft, das noch heute zu den in England meistgesungenen Liedern gehörende: „*Auld lang syne*" (die alte alte Zeit). Durch Burns fixirt, ist es jetzt bei weitem beliebter und gewiss häufiger gesungen als „*God save the Queen*" und wird wohl nur von „*Home, sweet home!*" an Beliebtheit erreicht. Die älteste Fassung dieses schönen Liedes findet sich in einer Gedichtsammlung von James Watson (1711), der sie wahrscheinlich einem alten schottischen Volksliede nachgebildet hat. Die erste Strophe lautet:

Should old acquaintance be forgot,
And never thought upon?
The flames of love extinguished,
And freely past and gone?
Is thy kind heart now grown so cold,
In that loving breast of thine,
That thou canst never once reflect
On old lang syne?

Drittes Kapitel.

Freidenker und Moralisten.

**Toland. — Collins. — Shaftesbury.
Mandeville. — Bolingbroke. — Chesterfield.
Lady Montague.**

Das „Jahrhundert der Aufkärung" verdankt seine besten geistigen Anregungen den englischen Philosophen aus seinem ersten Viertel. Ich habe schon bei dem Abschnitt über Locke bemerkt, dass der nachmalige französische Skeptizismus durch ihn bedingt wurde. Aus England haben die Franzosen, und durch sie, wie immer, das übrige Europa, Wort und Sache des „Freidenkertums" hergenommen. *Libre-penseur* und „Freidenker" sind

anderthalb Jahrhundert alte Übersetzungen des englischen *Freethinker*. Die Franzosen haben zu der geistigen Befreiungsarbeit der englischen Philosophen und Moralisten sehr wenig Eigenes hinzugefügt, es sei denn die Form ihres Vortrages, welche das gemäßigte, pietätsvolle Verfahren der Engländer in das rücksichtslose Gegenteil verzerrte. Das ist aber ganz natürlich: in einem politisch freien Lande, unter der Herrschaft der Pressfreiheit, behielten selbst so grundstürzende Untersuchungen wie die englischen des 18. Jahrhunderts den Charakter maßvoller Freiheit; in Frankreich, mit seiner Bastille und seiner Censur, nahm alles Oppositionelle sogleich eine gewisse satanische Färbung an. In England das stolze Bewusstsein einer wiedergewonnenen Wahrheit: — in Frankreich die boshafte Schadenfreude über die Zerstörung eines vielen Millionen teuren Irrtums. Die betreffenden englischen Schriften entbehren darum jenes prickelnden Reizes der witzigen Satire, welche Voltaires und Diderots bezügliche Werke enthalten; aber sie entschädigen durch die größere Wahrhaftigkeit und durch eine edle Würde in der Beweisführung.

Locke hatte den Anstoß dazu gegeben, lediglich mit Hilfe des menschlichen Verstandes, ohne Zuhilfenahme des Glaubens, den philosophischen und sittlichen Rätseln beizukommen. Ihm folgte **John Toland** (1670—1722). Mit 16 Jahren, also gerade unter dem papistischen Jakob II., hatte er sich vom Katholizismus, in dem er geboren, losgesagt; mit 26 Jahren, ein Jahr nach dem Erscheinen von Lockes „Über die Vernünftigkeit des Christentums", schrieb Toland sein Buch: *Christianity not mysterious* (das Christentum nicht geheimnisvoll). In der Form sehr milde und auf den ersten Blick gar nicht so übermäßig abweichend vom allgemeinen Christenglauben, enthält dennoch diese Schrift den Keim zu der ganzen späteren Litteratur der Kritik des Christentums. Er sagt zwar: die Lehren des Christentums sind nicht gegen die Vernunft, die Evangelien enthalten nichts Unvernünftiges; aber er sagt auch: die Bibel ist nur deshalb und insofern geheiligt, als sie überall vernünftig ist. Er betrachtet nicht sie als Grundlage des Glaubens, sondern einzig die Vernunft; auch die Offenbarung könne nichts offenbart haben, was gegen die Vernunft sei, was also der Mensch nicht kraft seiner Vernunft selbst hätte finden können. Wo sich im Christentum Unverständliches und Geheimnisvolles finde, sei es

durch absichtliche Fälschungen und gutgemeinte Anlehnungen an heidnische und jüdische Anschauungen und Sitten in den Anfangsjahrhunderten der christlichen Kirche entstanden.

Dass Toland seitens der anglikanischen Geistlichkeit aufs heftigste verfolgt wurde, braucht kaum gesagt zu werden.

Charakteristisch für ihn ist seine Beschäftigung mit Milton. Im Jahre 1699 veranstaltete er eine neue Ausgabe von dessen sämtlichen Werken und versah sie mit einer begeistert geschriebenen Biographie Miltons; er fühlte in dem Republikaner des 17. Jahrhunderts eine sich verwandte Natur.

Auf Angriffe gegen die in seiner Milton-Biographie ausgesprochenen Ansichten über Bibelglauben u. dergl. antwortete Toland in seiner *Amyntor* (der Rächer) betitelten Schrift, welche im wesentlichen eine Kritik der Echtheit der neutestamentlichen Bücher enthält. — Von da ging Toland weiter bis zur Leugnung einer persönlichen Gottheit und der persönlichen Unsterblichkeit und endete mit einem System des pantheistischen Materialismus. Ganz zuletzt entwickelte er eine Art von materialistischer, auf der Verehrung des Schönen und Guten beruhender Religionslehre mit einer förmlichen Liturgie, welche in den äußeren Formen mancherlei Ähnlichkeit bietet mit der gleichzeitig von England ausgehenden Freimaurerei.

Die Worte „Freidenken“ und „Freidenker“ finden sich in der heutigen Anwendung zuerst bei **Anthony Collins** (geb. 1676) in seinem 1713 erschienenen *Discourse of Free-Thinking*. Erst in dieser Schrift bricht der englische Deismus völlig mit der Grundlage der christlichen Religion, ja aller positiven Religionen: der Offenbarung. Selbst Toland hatte sich niemals unzweideutig vom Offenbarungsglauben losgesprochen. Jede Verständigung mit dem Christentum abweisend, erklärte Collins, er stehe allein auf dem Boden dessen, was ihm seine Vernunft offenbare, und beuge sich keiner andern geistigen Autorität als dieser inneren Macht. „Wir müssen aufhören, uns auf die Priester zu verlassen, und müssen frei für uns selber denken!“

Damit war für das 18. Jahrhundert der Grundstein gelegt zu der ganzen gewaltig anschwellenden Aufklärungslitteratur, wie sie namentlich Deutschland und Frankreich hervorbrachten. Um Lessing, Voltaire, Rousseau und Diderot in ihrer historischen Entwickelung zu begreifen, wird man notwendig auf die englischen

Deisten und Freidenker zu Anfang des 18. Jahrhunderts zurückgehen müssen.

Die Nutzanwendung der Lehren der Freidenker für das moralische Gebiet zog der Graf Anthony **Shaftesbury** (1671—1713), nicht zu verwechseln mit dem Staatsmann Grafen Shaftesbury unter Karl II., seinem Großvater. Ihm ist die Religion nicht der höchste Zweck des Lebens, sondern nur eines der Mittel dazu: nämlich zu einem tugendhaften, harmonisch-schönen Leben. Der Kern seiner Sittenlehre liegt in der Schrift: „Eine Untersuchung über Tugend und Verdienst“*). Während noch bei Locke die ganze Sittlichkeitslehre auf eine wohlgeregelte Selbstsucht hinausläuft, erklärt sich Shaftesbury mit wahrer Begeisterung gegen den aus der Religion hergenommenen Begriff der Tugend um irgend welchen Entgelt. An die Stelle der lohnsüchtigen Tugend will er eine Art von ästhetischer Tugend gesetzt haben, die ihren Lohn ausschließlich in sich trage. Es ist etwas Athenisches in Shaftesburys Schilderung eines guten, weil schönen Lebens. Unabhängig von den Lehren der Religionen, unabhängig von Zeiten und Moden, ist ihm die Tugend ein ganz selbständiger Begriff, etwa wie die unwandelbaren Gesetze der künstlerischen Schönheit. Manchmal vermeint man Plato zu lesen oder sonst einen Griechen aus Sokrates' Schule, wenn man ihn diese ästhetische Auffassung der sittlichen Seite des Menschenlebens entwickeln sieht. Shaftesbury vertritt den sittlichen Optimismus: er glaubt an das Schöne und an dessen Sieg über das Hässliche, folglich glaubt er an den Sieg des Guten. Mit solchen Fragen wie Offenbarung, Echtheit der Bibel u. dergl. hält er sich nicht auf; ja er schreckt selbst vor dem Wort „Atheismus“ nicht zurück, wohlverstanden Atheismus als Leugnung eines persönlichen Gottes, wenn nur der Atheist voll Tugendschönheit oder Schönheitstugend sei. Es ist merkwürdig zu beobachten, wie nahe Shaftesbury ganz modernen Richtungen steht: seine Verehrung des Schönen als Ersatz der landläufigen Religion, wenigstens für die Höhergebildeten, ist im wesentlichen dasselbe, was auch David Strauß als die Religion der Zukunft bezeichnet hat.

Eines macht die Lektüre der Schriften Shaftesburys besonders

*) Im zweiten Bande seiner dreibändigen, unter dem Titel „*Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*“ 1711 erschienenen Werke. Deutsch von Hölty, 1719.

anziehend: die glückliche Vereinigung von Würde und Humor. Warum solle man ernste Fragen nicht in anmutigem, ja selbst scherzhaftem Tone besprechen? „Das Lächerliche ist die Probe auf die Wahrheit,“ lautet ein nur äußerlich paradox klingender Ausspruch bei ihm. In diesem Sinne schreibt er in seinem prächtigen „Brief über Enthusiasmus“ (d. h. über religiöse Schwärmgeisterei): „Man kann eine Religion nie launig genug betrachten, vorausgesetzt dass man dabei den Anstand bewahrt.“ — „Ist sie eine ehrliche, aufrichtige Religion, so wird sie die Probe nicht nur aushalten, sondern Gewinn daraus ziehen: ist sie falsch oder mit Betrug gemischt, so wird sie dadurch bloßgestellt.“

So energisch er für das Recht der Religionskritik eintritt, so zuwider ist ihm doch die unehrerbietige, hämische Spottsucht. Als ob er Voltaire geahnt hätte und die Schule der Encyklopädisten in Frankreich, schreibt er in seinem „Essay über die Freiheit des Witzes und Humors“ (Band I):

> „Wenn man den Menschen verbietet, ernsthaft über gewisse Fragen sich auszusprechen, so werden sie es ironisch tun. Verbietet man ihnen jede Art der Äußerung, oder gilt dieselbe als gefährlich, so werden sie ihre Verstellungskunst verdoppeln. — Und so wird die Spötterei Mode und bis zum Extrem getrieben werden. Der Geist der Verfolgung erzeugt den Geist der Spötterei. Der Mangel an Freiheit ist Schuld an dem Mangel wahrer Mäßigung und an dem Missbrauch der Waffen des Scherzes und des Humors.“

Es ist bedauerlich, dass es keine handliche neuere Ausgabe, vielleicht mit einer Auswahl der besten Aufsätze, von Shaftesburys *Characteristics* gibt: er gehört ohne Zweifel zu den lesenswertesten älteren Prosaikern der englischen Litteratur.

Drei Jahre nach der Veröffentlichung dieses Systems der Tugend erschien eine Rechtfertigung des Lasters. Bernard de **Mandeville** (1670—1733), ein englisirter, in Holland geborner Franzose, unternahm es, dem Optimismus Shaftesburys seinen moralischen Pessimismus entgegenzustellen in dem Lehrgedicht: „Der summende Bienenschwarm, oder die ehrlich gewordenen Schurken“ (1714). Unter dem durchsichtigen Schleier des Gleichnisses erzählte er die Geschichte einer Gesellschaft, die nach einer Zeit völliger Verkommenheit sich zu einem tugendhaften Wandel aufrafft und die dadurch zwar glücklich wird, aber aller Errungenschaften der Kultur verlustig geht. Das ursprüngliche Gedicht bestand nur aus 509

Versen; Mandeville hat es durch einen sehr weitschweifigen Prosakommentar bis auf zwei starke Bände erweitert. Nach ihm ist „das Laster für das Gedeihen eines Staates ebenso notwendig, wie der Hunger für das Wohlbefinden des Menschen". Die Schlechtigkeit sei der Kitt, welcher die sonst gar nicht zur Geselligkeit neigende Gattung Mensch auf einander anweise und zu einer geselligen Ordnung zusammenhalte. Wären alle Menschen gut, so würde jeder sich auf sich zurückziehen, die Gesellschaft sich auflösen, und mit der Kultur wäre es dann aus. Das Laster sei ein Kulturhebel wie jeder andere. — Das alles mit ziemlichem Ernst vorgetragen, abweichend von der boshaften Freude, welche die französischen Materialisten zu Ende des 18. Jahrhunderts bei der Behandlung solcher Fragen an den Tag legen. Mandeville denkt schlecht von den Menschen; er hat das in ein System gebracht, was der Menschenverächter Swift fast auf jeder Seite seiner Schriften ausspricht.

Der Idealphilosoph Bischof Berkeley (1684—1753) hat den „Bienenschwarm" Mandevilles einer beredten Widerlegung gewürdigt.

Zwischen Shaftesbury und Mandeville als den Vertretern zweier ganz entgegengesetzten Lebensanschauungen stehen zwei Weltmänner mit berühmten Namen: Lord Bolingbroke und Lord Chesterfield.

Lord Bolingbroke (1678—1751), der freundschaftliche Gönner Popes, Swifts, Priors und — Voltaires, ist der beredte Anwalt einer politischen Richtung, welche auch im modernen Staatsleben eine einflussreiche Rolle spielt: jener aristokratisirenden Anmaßung, die da glaubt, für sich und die Kaste bedürfe es keiner Religion mehr, dagegen könne der Pöbel, die Kanaille sie nicht entbehren. Die Religion ist für Bolingbroke ein praktisches Handwerkszeug der Politik, weiter nichts. Darum ist er auch für eine Staatskirche, für eine staatlich zurechtgemachte Religion als Zügel und Zaum „für die wilden Tiermenschen". Sich selbst und seinesgleichen behält er das Recht des religiösen Freidenkens vor; aber im übrigen eifert er gegen die bösen Freidenker, welche dem Volke die Religion rauben. Er hat eine ganz äußerliche, gewissermaßen büreaukratische Ansicht von der Entstehung und den Aufgaben der Religion: alle vernünftigen Staatsmänner hätten Staatsreligionen beliebig erfunden und sich dabei selbst vor den gröbsten Betrügereien nicht gescheut.

Bezüglich des Christentums will er unterschieden wissen zwischen dem der Evangelien und dem der Kirche; aber da nun doch einmal die christliche Kirche und nicht die Lehre Christi über die Christenheit herrscht, so wird Bolingbrokes Kritik des Christentums zu einer Verwerfung desselben, wenn er schreibt (Philosophische Werke. Band III):

„Das echte Christentum, wie es in den Evangelien niedergelegt ist, ist das System der natürlichen Religion, ist das Wort Gottes; das überlieferte Christentum, zu dem wir alle uns bekennen, ist Menschenwort, und zwar das Wort von Menschen, welche größtenteils sehr schwach, sehr wahnsinnig oder sehr betrügerisch waren.“ —

Bolingbroke ist der Begründer jener Partei, welche die Religion als ein sogenanntes staatserhaltendes Element und darum das Zusammenhalten von Tron und Altar empfiehlt, weniger um der Religion und der höchsten Aufgaben des Staates willen, als zum Besten ihrer Kasteninteressen. — Und dieser selbe Bolingbroke schrieb eine wütende Kritik der „Bettleroper“ von Gay (vgl. S. 276), in welcher er allerhand staatsgefährliche Absichten entdeckt haben wollte! Als Politiker war er ein gewissenloser, ränkesüchtiger Überläufer, und man tut Unrecht, ihn mit Alcibiades zu vergleichen oder gar so zu benennen.

Seine Schriften erschienen unter dem Titel *Philosophical works* in 5 Bänden (1754).

Lord Chesterfield (1694—1773) ist ein Knigge ins Vornehmere übersetzt. Sein Hauptwerk, die Briefe an seinen Sohn, galt im 18. Jahrhundert als der Leitfaden jedes gebildeten jungen Gentleman der höheren Stände. Ihr litterarischer Wert als Muster eines eleganten, gefälligen Stils ist unstreitig ein hoher, und man wird sie stets mit einem gewissen Vergnügen lesen, zumal in kleinen Abschnitten; inhaltlich dagegen sind sie erfüllt von jener „übertünchten Höflichkeit“, die Einen mit verzweifelter Notwendigkeit auf das Gleichnis von den übertünchten Gräbern bringt. Der Sohn selbst, an den diese Erziehungsbriefe eines besorgten Vaters gerichtet sind, war die Frucht einer schmachvollen, leidenschaftslosen, lediglich infolge einer Renommistenwette unternommenen Verführung eines ehrbaren jungen Mädchens. Es entspricht ganz diesem Verhältnis, dass Lord Chesterfield dem heranwachsenden Sohne die eindringlichsten Ermahnungen schreibt, sich durch galante Abenteuer mit

Damen der besseren Stände „abzuschleifen"! Dass dieser Sohn dennoch ein ziemlich gemütlicher Philister blieb, war sicher nicht die Schuld seines Herrn Vaters.

Die Briefe beginnen an den 8jährigen Knaben, plaudern halb pedantisch-lehrreich, halb frivol über dessen Unterrichtsgegenstände, sprechen über die Liebschaft zwischen Adonis und Venus so gut wie über das Scherbengericht der Athener und sind während dieser Zeit wirklich recht anmutig.

Anders wird der Ton mit dem zunehmenden Alter des Knaben; da wird dieser in die hohe Schule der weltmännischen Bildung genommen. So heißt es z. B. in einem Brief an den 15jährigen Sohn (Philip Stanhope) aus dem Jahre 1747:

„Tugend und Wissen haben, wie Gold, ihren inneren Wert; wenn sie aber nicht abgeschliffen (polirt) sind, verlieren sie sicher einen großen Teil ihres Glanzes; und selbst polirtes Erz blendet die meisten Menschen mehr als rohes Gold. Welche Menge von Sünden wird nicht durch die heitere, freie Lebensart der Franzosen verdeckt!"

So, mein Sohn, nun geh hin und tu desgleichen: ich dein Vater, der große, glänzende, allbeliebte Lord Chesterfield, rate, ja befehle dir's. Es liegt eine gewisse Komik in der Tatsache, dass dieser weltweise Vater durch den harmlosen Simpel von Sohn am Ende hinters Licht geführt wurde: nach dem Tode Philip Stanhopes stellte es sich heraus, dass er seit mehreren Jahren hinter dem Rücken seines Vaters verheiratet gewesen, dessen Fürsorge er eine Witwe mit zwei Kindern hinterließ. Der Witwe haben wir die Veröffentlichung der Briefe Lord Chesterfields zu danken; sie erhielt dafür von einem Buchhändler 1600 £; in einem Jahre erschienen drei Auflagen des Buches.

Die Hauptsache sind für Chesterfield gute Maniren, also die Äußerungen eines feinen Taktgefühls. Dass sich diese feinste Blüte des geselligen Menschen nicht künstlich erzeugen, höchstens pflegen lässt, hat Philip Stanhope seinem Vater bewiesen. Auch die Tugend lässt Chesterfield gelten; warum nicht? sie sei unter Umständen ja „auch" ein ganz gutes Mittel zum weltlichen Fortkommen.

So sind denn Chesterfields Briefe, gleich des Freiherrn von Knigge berühmtem Buch, ein im tiefsten Grunde unsittliches, ja unmännliches Werk, voll Bedientenmoral und Salontugend, oder wie Samuel Johnson sagte: es lehrt die Moral eines Höflings und die

Maniren eines Tanzmeisters. Mit dieser Moral aber wurde Chesterfield 78 Jahre alt und starb in dem Bewusstsein, bei der feinen Welt als der vollendetste Gentleman gegolten zu haben.

Gar zu streng darf man den eleganten Briefschreiber nicht beurteilen. Er lebte in jener unehrlichsten Periode der englischen Geschichte, wo z. B. die Abstimmungen des Parlaments lediglich eine Frage des Geldes waren, und wo der Premierminister mit einigem Recht äußern durfte, er kenne den Preis jedes Gewissens; eine Zeit ähnlich der in Frankreich unter Ludwig Philipp und Napoleon III.

Vergessen sei Lord Chesterfield auch das nicht, dass er bei der Einführung der Theaterzensur (1737), die noch heute in England in voller Kraft ist, sich sehr entschieden gegen die betreffende Bill aussprach, weil sie einen Eingriff in das geistige Eigentum, diese einzige Habe der Schriftsteller, darstelle.

Ich reihe hieran die Erwähnung einer Briefsammlung, welche mit den philosophischen und religiösen Strömungen jener Zeit nur sehr wenig zu tun hat, aber zur Kenntnis von Menschen und Dingen der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts reichlichen Stoff enthält, die Briefe*) der **Lady Mary Montague** (1690—1762) über ihre Reisen in Europa, speziell der Türkei, und Nordafrika. Sie hatte in den Jahren 1716—1718 ihrem Gemahl auf seinem Gesandschaftsposten in Konstantinopel Gesellschaft geleistet und von dort aus an die Verwandten und Freunde Reisebriefe geschrieben, die später gesammelt wurden. Auch diese Briefe gehören leider zu jenem vergrabenen Litteraturschatz, der nur für die Fachmänner vorhanden zu sein scheint, und doch sind sie eine so durchweg unterhaltende Lektüre, wie weniges andere aus jener Zeit. Namentlich die Schilderungen des orientalischen Privatlebens sind von großer Anschaulichkeit und Wahrhaftigkeit, und über das Frauenleben in der Türkei dürfte es wenig Besseres geben, denn Lady Montague ist bis in das Allerheiligste der vornehmen türkischen Häuser gedrungen.

Schon von der Reise durch Deutschland schreibt sie sehr hübsche Briefe; in Köln erbost sich die englische Protestantin über die Verschwendung von Kostbarkeiten an Heiligenbilder und lächelt über das Märchen von den 11000 Jungfrauen. Der Unterschied zwischen

*) Eine zierliche Ausgabe in einem Bändchen erschien 1800 in Paris.

der Wohlhabenheit der reichsfreien Städte und der schäbigen Großtuerei in den kleinstaatlichen Residenzen entgeht ihr nicht; selbst die Affektation der Dresdenerinnen fällt ihr bei ihrer eigenen ungezwungenen Natürlichkeit auf; von den Wiener Theatern erzählt sie schier unglaubliche Proben der Rohheit.

Alle Briefe zeigen ihren durch nichts zu beirrenden gesunden Menschenverstand, und wenn manchmal der Stolz der Engländerin über die größere politische Freiheit ihres Vaterlandes durchbricht beim Anblick all der Knechtschaft auf dem Festland, dürfen wir ihr deswegen zürnen? Außer in einigen Briefen an ihren glühenden Verehrer Pope, die mit lateinischen Zitaten und anderen Pedanterien gespickt sind, ist Lady Montague ein ganz und gar liebenswürdiger Mensch. Ihre Briefe, dieses anspruchslose Frauengeplauder, sind viel wertvoller als zahlreiche neuere Reisebriefsammlungen, und ihre Frische ist trotz der zeitlichen Entfernung unverwüstlich.

Erwähnt sei noch, dass Lady Montague es war, welche aus der Türkei zuerst die segensreiche Schutzpockenimpfung heimbrachte; auch einer ihrer Briefe handelt eingehend davon.

Die den Briefen angehängten Gedichte sind wertlose Gesellschafts reimereien.

Man hat Lady Montague mit der berühmtesten französischen Briefschreiberin: Madame de Sévigné verglichen und ihrem Ansehen dadurch nur geschadet. Die Engländerin steht ihrer Vorgängerin an Verstand und Herzensgradheit nicht nach, aber an stilistischer Anmut kommt sie ihr nicht entfernt gleich. Die französische Sprache hatte für Madame de Sévigné mehr geleistet, und die Gesellschaft von Paris und Versailles war denn doch eine anregendere als die von London.

Viertes Kapitel.

Die Zeitschriften und ihre Verfasser.

Defoe. — Steele und Addison. — Samuel Johnson.

Mit dem Aufkommen der Whigs und mit der dauerhaften Befestigung der bürgerlichen Freiheit machte sich in England schon zu Anfang des 18. Jahrhunderts ein Bildungshebel geltend, den Frankreich erst am Ausgang des vorigen, Deutschland erst um die Mitte dieses Jahrhunderts erhielt: eine öffentliche Meinung, ein großes Publikum für litterarische Kundgebungen. Noch im 17. Jahrhundert war der Absatz selbst der beliebtesten Werke ein zahlenmäßig sehr geringfügiger gewesen; erst mit dem 18. Jahrhundert hören wir davon, dass gewisse Tagesschriften in 50000 Exemplaren verkauft werden und ihre Verleger in wenigen Tagen zu reichen Leuten machen. Die Periode der Zeitschriften begann, die der kleinen Litteratur: das fliegende Blatt verdrängt die Langeweile in Folio und die Klassizität in Quarto. Fortan kann jeder, der lesen gelernt, an dem Kulturleben der Nation teilnehmen, denn diese leichte Litteratur spricht die Sprache des gesunden Menschenverstandes, ohne sich deswegen in der Form etwas zu vergeben; im Gegenteil. Zur Ehre der Begründer der englischen Presse muss hervorgehoben werden, dass sie sich nicht so sehr zum Publikum hinabließen, als vielmehr es zu sich heraufzogen. Sie machten die Presse zur Leiterin der öffentlichen Meinung, nicht zu ihrer Magd; sie schmeichelten nicht den schlechten Gelüsten des Leserpöbels, und die englische Leserwelt aller Stände hat ihnen das durch eine Teilnahme gedankt, welche in Anbetracht der damaligen Kulturzustände großartig genannt werden muß. Der *Spectator* Addisons hatte zur Zeit seiner höchsten Blüte gegen 15000 Abnehmer.

Der eigentliche Begründer des englischen Zeitschriftenwesens, und damit der Presse überhaupt, war **Daniel Defoe** (1661—1731), derselbe Defoe, welchem Millionen und aber Millionen von Kindern ihre seligsten Stunden verdankt haben: der Verfasser des unsterblichen „Robinson Crusoe“. Das ist vielleicht eine Überraschung für manchen Leser; indessen Defoes Tätigkeit bietet noch mehr solcher Überraschungen. „Robinson Crusoe“, das Werk,

dem er seinen Ruhm verdankt, hat er mit fast 60 Jahren nur so nebenbei geschrieben, neben ungefähr 250 anderen, größeren und kleineren Arbeiten! Defoes Arbeitslust und Arbeitsfähigkeit waren staunenswert: man hat ihn stets mit der Feder in der Hand sich vorzustellen. Ein allezeit auf der Bresche stehender Journalist, ein Bürger mit einem leidenschaftlichen Hange, dem Gemeinwohl zu dienen, und einer der unterhaltendsten, spannendsten Erzähler; in seinem Privatleben von erprobter Lauterkeit: so ist Defoe eine der auffallendsten Erscheinungen seiner Zeit. Natürlich geht uns heute vornehmlich sein „Robinson Crusoe" an; seinen Zeitgenossen war Defoe noch anderweit bekannt, und es lohnt, sich auch mit der journalistischen Tätigkeit dieses vielseitigen Schriftstellers zu beschäftigen.

Wie Beaumarchais, mit dem er auch sonst einige Ähnlichkeit hat, machte Defoe zuerst durch seine politischen Pamphlets von sich reden. Der feindseligen Strömung gegen den „holländischen" König von England, William III., brach er die Spitze ab durch seine prächtige Satire in Versen: *The true-born Englishman* (Der echte Engländer), worin er den sich auf ihr urwüchsiges Engländertum etwas einbildenden Tories sehr derbe Wahrheiten sagte. Es ist schade, dass diese so witzige Schrift nicht bekannter ist: sie kommt Butlers *Hudibras* mindestens gleich und übertrifft alles, was Dryden an politischen Satiren geschrieben hat. Defoe weist darin mit ganz richtigen ethnologischen Gründen nach, dass die Engländer als die buntest zusammengewürfelte Mischlingsrasse am wenigsten Ursache haben, mit der fremden Abstammung ihres Königs unzufrieden zu sein. Auch tritt er dem bekannten Hochmut des englischen Adels auf seine normannische Abkunft entgegen durch die Aufforderung: es möge doch jeder Adelige erst nachweisen, ob sein normannischer Ahnherr als Trommelschläger oder als Hauptmann in Wilhelms des Eroberers Heer herübergekommen. — Nichts spricht besser für den englischen Humor, als dass diese für den britischen Nationalstolz so beleidigende Satire mit hellem Jubel aufgenommen wurde: 80000 Exemplare wurden in wenigen Tagen davon gekauft. Die Strömung wandte sich wieder dem König zu, und Defoe sah sich mit einem Schlage als den Liebling des Volkes und den Schützling des Monarchen.

Zum Unglück für Defoe starb König Wilhelm bald nachher, und nun begann seine Leidensperiode, von der er später geschrieben:

„Kein Mensch ward so vom Missgeschick erlesen:
Dreizehnmal arm und wieder reich gewesen.“

Gegen das Ende des Jahres 1702 schrieb er ein Pamphlet in Prosa: „Kürzester Prozess mit den Dissenters“, worin die Verfolgungssucht der anglikanischen Hochkirche gegen die Dissidenten aufs feinste verspottet ward, — so fein, dass anfangs die Betroffenen die eigentliche Absicht des Verfassers gar nicht merkten. Er empfahl darin nämlich ironisch, aber ziemlich unverblümt, die Ausrottung sämtlicher Dissidenten, wies auf Ludwigs XIV. Beispiel mit der Aufhebung des Edikts von Nantes hin, auf Moses den Sanftmütigen, der 30000 abtrünnigen Israeliten die Kehlen abgeschnitten, u. dergl. — Die Regirung ging auf diesen Spaß nicht ein: sie gab sich den Anschein, als nähme sie Defoes Pasquill ernsthaft, machte ihm den Prozess „wegen aufrührerischer Schriften“; eine hochkirchliche Jury sprach ihn schuldig, — und Defoe musste im Juli 1703 drei Tage lang in den Straßen Londons am Pranger stehen! Jetzt zeigte sichs aber, wie sehr er die Gunst des Volkes durch seine unerschrockene Feder gewonnen hatte: sein Pranger wurde für ihn zur Ehrensäule, das Volk warf ihm, ganz den Gewohnheiten bei solchen Anlässen zuwider! Blumen zu, man trank auf seine Gesundheit, und kaufte namentlich ein fliegendes Blatt, welches Defoe im Gefängnis am Morgen seiner ersten Prangerstellung verfasst hatte: eine Lobhymne auf den Pranger! Das Gedicht beginnt:

Hail, hieroglyphic state machine,
Contrived to punish Fancy in;
Men that are men in thee can feel no pain,
And all thy insignificance disdain!

Dem Pranger folgte Gefängnishaft, welche durch die Gnade der Königin Anna abgekürzt wurde.

Vom Gefängnis aus — o englische Freiheit! — schrieb Defoe mehr als ein Dutzend neuer politischer Pamphlets, und im Gefängnis entstand und wurde ausgeführt: der Gedanke der ersten englischen Zeitschrift! Zeitungen hatte es vor Defoe in England und anderswo gegeben, aber sie waren ausschließlich Neuigkeitsblätter, ohne eigenes Urteil, ohne politische Färbung. Die am 19. Februar 1704 erschienene erste Nummer von Defoes Zeitschrift: *Review* (genauer: *Review of the affairs of France*) fasste den Be-

griff einer Zeitung ganz im modernen Sinne: als einer Leiterin der öffentlichen Meinung. Im Gefängnis Newgate ward diese erste Nummer geschrieben, — ein Omen für alle kommenden Journalistengeschlechter! Die ersten beiden Nummern sind acht kleine Quartseiten stark, von da ab wurde der Inhalt auf vier Quartseiten beschränkt; die Zeitung erschien anfangs einmal, später zweimal wöchentlich. Der Titel deutete darauf, dass Defoe sich vorzugsweise mit der französischen Politik beschäftigen wollte; indessen, wie er in einem seiner Artikel sagt: „die Geschäfte Frankreichs sind die Geschäfte Europas", die *Review* wurde bald zu einer allgemeinpolitischen Zeitung. Trotz dem drückenden Zeitungsstempel, trotz zahlreichen Widerwärtigkeiten hat Defoe sein Blatt neun Jahre lang am Leben erhalten; die Konkurrenz der Nachahmung und sein stets auf neue Unternehmungen sinnender Geist ließen ihn die Lust daran verlieren.

Bemerkenswert ist noch, dass Defoe der eigentliche Erfinder des „Leitartikels" ist; jede Nummer seiner *Review* begann mit einem solchen; an dem Stil seiner Leitartikel könnte mancher Journalist unseres Pressjahrhunderts sich ein Beispiel nehmen!

Ich sprach von Defoes Unternehmungen: er hat das Projektemachen zu einem System erhoben. Außer zahllosen Pamphlets über einzelne ihm am Herzen liegende Fragen des Gemeinwohls, hat er ein Büchlein geschrieben, welches so ziemlich die meisten Errungenschaften der neueren Zeit als Forderungen enthält: *Essay on projects*. Darin empfiehlt Defoe u. a.: ein über ganz England auszudehnendes Banksystem, Feuer- und Hagel-Versicherungsgesellschaften, Handelsgerichte, Vermehrung der Kunststraßen, ärztlich geleitete Irrenhäuser, Sparkassen, Witwenkassen, Altersversorgungskassen für invalide Seeleute, streng durchgeführte Einkommensteuer, u. s. w., u. s. w. Von fast allen diesen Dingen war vor Defoe so gut wie keine Rede gewesen. Er gehörte zu jenen großherzigen Weltverbesserern und Reformschwärmern, an denen die Mitwelt mit ihrem philisterhaften Schlendrian achselzuckend vorübergeht und die von der Nachwelt oft genug vergessen werden. Hat man doch heute selbst in England es beinah vergessen, dass Daniel Defoe, dieser Projektemacher und Geschichtenschreiber, es gewesen, welcher die völlige politische V e r e i n i g u n g S c h o t t l a n d s mit England als politischer Agent der Königin Anna zuwege gebracht hat!

Von dem *Essay on projects* bekannte Franklin, dass er durch dessen Lektüre den stärksten Antrieb zu seiner praktischen Tätigkeit im öffentlichen Leben erhalten habe.

Und nun Defoes Erzählungen, denn außer dem „Robinson Crusoe“ hat er noch ein Dutzend Bände mit andern „Robinsonaden“ gefüllt.*) Fast in allen diesen Lügengeschichten betätigt Defoe dieselben glänzenden Eigenschaften, die wir aus seinem Robinson kennen: die überzeugende Treue in der Kleinmalerei, die Kunst, das Unwahrscheinliche wahrscheinlich, ja wahr zu machen, die Einfachheit des Stils und die anmutige Einfalt der Darstellung.

Den „Robinson Crusoe“ schrieb er mit 58 Jahren (1719); mit großer Mühe gelang es ihm, einen Verleger dafür zu finden. Noch in demselben Jahre wurden 4 Auflagen nötig. Eine deutsche Übersetzung erschien gleich im Jahre darauf. Die bekannte moralisirende Verarbeitung durch Campe hat seit 1780 bis heute mehr als 100 Auflagen erlebt. Dass „Robinson Crusoe“ in seinen zahllosen Übersetzungen und Bearbeitungen das nach der Bibel gelesenste Buch ist, dürfte feststehen; es ist eines jener Weltbücher geworden, deren Zahl eine so sehr geringe ist, ein Buch für Jahrtausende, die schönste litterarische Verkörperung der geheimen Abenteuersucht, wie sie im Herzen jedes Knaben schlummert. Dass der Robinson in dieser Beziehung manches Unheil angestiftet, manche Eltern in Angst um einen robinsonirenden Sohn versetzt hat, muss mit hingenommen werden.

In keiner seiner vielen Erzählungen hat Defoe eine solche geniale Entäußerung des eigenen Menschen bewiesen, wie im Robinson. An Objektivität wetteifert derselbe siegreich mit Homers Dichtungen. Dazu die Glaubhaftigkeit, sobald man einmal die Voraussetzungen zugegeben! Welcher Knabe hat je an der Wahrheit dieser wunderbaren Geschichte gezweifelt? ja, wer zweifelt noch im reiferen Alter daran? Was sind dagegen die scheinwissenschaftlich aufgeputzten modernen Robinsonaden Jules Vernes, diese recht öde Fabrikarbeit und Windbeutelei ohne einen Funken von Poesie! Bedauernswerte Knaben der Zukunft, wenn euch im Interesse der „natur-

*) Eine gute Ausgabe der Erzählungen Defoes veranstaltete Walter Scott; eine vollständige Ausgabe von Defoes Schriften gibt es nicht, wird es auch schwerlich jemals geben.

wissenschaftlichen Anregung" solche Lektüre statt des lieben alten Robinson geboten würde!

Auch Defoes Robinson gehört zu den Vorzeichen einer besseren Zeit für die englische Litteratur. Ist er ja doch die greifbarste Gestaltung des Zuges nach Einkehr in die Natur und in das eigene Selbst; bietet er doch die glaubhafteste Darstellung eines Urzustandes der Menschheit, mit welchem sich die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts so viel abgequält hat. Rousseau mit seinen Phantastereien von einem zivilisationsfreien Arkadien musste natürlich am Robinson das lebhafteste Gefallen finden: in seinem *Emile* empfiehlt er ihn mit begeisterten Worten.

Der ungeahnte Erfolg seines Robinson bestimmte Defoe, mehrere Fortsetzungen zu schreiben; sie verdienen kaum gelesen zu werden. Viel besser sind seine andern Romane und Erzählungen, darunter ein geschichtlicher Roman von einer so verblüffenden Treue der Schilderung, dass man nicht übertreibt, wenn man an Walter Scott erinnert; er heißt: „Denkwürdigkeiten eines Kavalirs" und beschreibt die Zeit der Bürgerkriege zwischen Puritanern und Kavaliren mit der Deutlichkeit eines Augenzeugen, erhöht durch die Fernsichtigkeit des Dichters. Die Hauptsache ist ihm die Handlung; mit der Beschreibung ist er sehr sparsam.

Zu derselben Gruppe von historischen Phantasiestücken gehören seine „Memoiren Peters des Großen" und „Memoiren Karls XII. von Schweden".

Sodann hatte ihm sein Aufenthalt im Gefängnis die interessante Bekanntschaft einiger der hervorragendsten Straßenräuber Englands verschafft; auch daraus zog Defoe Gewinn, indem er zahlreiche Schelmenromane schrieb, alle mit überzeugender Genauigkeit in den Einzelheiten.

„Das Leben des Kapitäns Singleton" gehört wieder mehr zur Robinson-Gattung: er schildert eine kühne Entdeckungsreise quer durch Afrika von Ozean zu Ozean; man sieht, auch darin ist Defoe der prophetische Wegweiser. Dass Kapitän Marryat Defoes Seeromane gelesen und aus ihnen die besten Anregungen zu seinen so beliebten Abenteurerromanen entnommen hat, erscheint zweifellos.

Endlich eine Gruppe von Erzählungen, in die sich ein etwas gespenstisches Element mischt: die peinlich genaue Darstellung von wahren oder erlogenen entsetzlichen Vorkommnissen; so die Ge-

schichte von dem Indieluftfliegen der Insel St. Vincent; die Geschichte der Londoner Pest von 1666 im Tone einer historischen Urkunde; die Beschreibung einer Erscheinung nach dem Tode und dergl. mehr. Auch rühren von dem unermüdlichen Defoe her: „System der schwarzen Magie", eine „Geschichte der Geistererscheinungen" und eine humoristische „Geschichte des Teufels". Unwillkürlich wird man dadurch an einen neueren amerikanischen Dichter, Edgar Poe, erinnert, und die Ähnlichkeit des Namens — Defoe hiess eigentlich nur Foe — und der merkwürdige Umstand, dass die beiden Schriftsteller ihre Jugenderziehung in demselben Vorort von London (Newington Green, jetzt ganz zu London gehörig) erhalten haben, steigert das Gefühl, dass man es hier mit einer Art von geistigem Atavismus zu tun hat. Ob Edgar Poe die Erzählungen Defoes gelesen, habe ich nicht feststellen können.

Das der ersten Sammlung seiner Schriften (1703) vorgedruckte Bildnis Defoes zeigt einen energischen, leidenschaftlichen, ungemein geistvollen Ausdruck, den selbst eine ungeheure Perrücke nicht abschwächt.

Richard Steele (1661—1729) und **Joseph Addison** (1672—1719) gehörten mit ihrer publizistischen Tätigkeit ebenso zu einander, wie im Drama Beaumont und Fletcher. Fast gleichaltrig, von der Schulbank her innig befreundet, haben sie bis an Addisons Tod wacker Schulter an Schulter gestanden und mit dazu beigetragen, die Keime zu legen für die neue Zeit. Keine Dichtung in Versen oder Prosa sichert ihren Namen ein dauerndes Gedenken, obgleich sie beide sich im Drama versucht haben, Addison sogar mit einem unerhörten Erfolge; aber in der Geschichte der englischen Geistesentwickelung werden sie stets zu den Männern gezählt werden, die man sich aus der großen vom 18. in das 19. Jahrhundert reichenden Kette nicht wegdenken kann. Thackeray nennt Addison „einen der freundlichsten Wohltäter der Gesellschaft"; ein großes Stück von diesem Ruhme gebürt Steele.

Richard Steele, der sanguinische Irländer, hatte die Unternehmungslust, — Addison die Anmut und den sichern Blick für den Geschmack des Publikums bei der Ausführung. Auch von diesen beiden großen Journalisten gilt, was am Anfang dieses Kapitels von jener Periode der englischen Presse überhaupt gesagt wurde: Steele und Addison haben dem Geschmack ihres Publikums nur nach der

guten Seite gewillfahrt; die verwerflichen Mittel der Neuzeit, die Leser an eine Zeitung zu fesseln, haben sie verschmäht. Beide waren Journalisten, aber zugleich vollkommene Gentlemen.

Steele war der Herausgeber der amtlichen Staatszeitung, der Londoner *Gazette* (noch heute der englische Reichsanzeiger). In dieser Eigenschaft kamen ihm mancherlei Mitteilungen zu, die er in einem bloßen Anzeigeblatt amtlicher Vorgänge nicht verwerten konnte; so entstand bei ihm der Gedanke, ein Beiblatt zu gründen, welches aber unter eignem Titel und mit völliger Selbständigkeit ins Leben trat als der berühmte *Tatler* (Plauderer). Der Fortschritt dieser Zeitschrift über Defoes *Review* hinaus liegt in dem Ausschluss der Politik: der *Tatler* war eine „moralische Zeitschrift" d. h. ein Blatt zum Zweck der anständigen Unterhaltung und Belehrung. Von diesem „Plauderer" stammt alles ab, was an illustrirten und nichtillustrirten Zeitschriften heute den Erdball überschwemmt. Die Demokratisirung der Litteratur, das Verdrängen des nur den Wenigen zugänglichen, teuren Buches durch die billige Zeitung, — Steele und Addison haben den Grund gelegt zu dieser gewaltigen geistigen Umwälzung, deren Ende noch nicht abzusehen.

Recht belustigend ist es, den Prospekt Steeles zu seinem journalistischen Unternehmen heute zu lesen: dieselbe Ruhmredigkeit, dasselbe Prahlen mit „Korrespondenten an allen Punkten des Globus", wie in unsern heutigen Prospekten und Zeitungen. Dass er sich auch schlauerweise an die Damenwelt wandte und sich verpflichtete, „zu deren Unterhaltung beizutragen", entspricht ganz dem Charakterbilde, welches wir von Steele besitzen, und wie es sich namentlich in seinen reizenden Briefen und Briefchen an seine Frau offenbart. Diderot, in mehr als einem Sinne Steele geistesverwandt, hat einmal gesagt: „Wer über die Frauen schreiben will, der tauche seine Feder in den Regenbogen und streue auf seine Schrift Schmetterlingsflügelstaub." Eine wunderschöne Hyperbel, nicht wahr? Nun, Steele hat Diderot vielleicht noch überboten mit seiner Äußerung über eine bedeutende Frau: „Sie geliebt zu haben, kommt einer guten Erziehung gleich."

Steele rechtfertigte seine Versprechungen: durch seine Stellung an der *Gazette* erfuhr er mancherlei interessante Neuigkeiten; auch strömten ihm Mitarbeiter von allen Seiten zu: alles was England an geistreichen Schriftstellern damals besaß, wollte am *Tatler* mit-

arbeiten, obgleich Steele von Anfang an die Namenlosigkeit der Beiträge eingeführt hatte. Der Preis betrug für die Nummer 1 Penny, was bei dem dreimal wöchentlichen Erscheinen des *Tatler* immerhin jährlich 13 Shilling ausmachte. Dennoch hat er es zu einer Auflage gebracht, die keine der heute in Deutschland erscheinenden nichtillustrirten, nichtpolitischen Zeitungen besitzt.

Unter Steeles Leitung hatte der *Tatler* eine gewisse politische Färbung gehabt; mit Addisons Eintritt in die Redaktion wird er zu einer bloß unterhaltenden und belehrenden Familienschrift. Addison, der bis dahin auf vielen Gebieten der Poesie mit wechselndem Erfolge sich versucht hatte, fand jetzt erst seinen eigentlichen Beruf. Für seine Zeitgenossen war er mehr der feinsinnige Kenner des Altertums, der Staatssekretär, — eine Stelle, die er der Litteratur verdankte, — der Dichter des „klassischen" Dramas „Cato"; für die Nachwelt ist er, wenn sie ihm gerecht werden will, nichts als der Redakteur und Hauptmitarbeiter am *Tatler* und dessen Nachfolgern: *Spectator* und *Guardian*.

Steele hat zwar noch lange regelmäßig Beiträge für die von ihm begründete Zeitschrift geliefert, aber deren Seele wurde Addison. Bevor wir uns von Richard Steele verabschieden, sei bemerkt, dass er seine dichterische Tätigkeit begonnen hatte mit einer frommen Schrift: „Der christliche Held" und sie abschloss mit drei Komödien, welche außer einem lebhaften und zum Teil geistreichen Dialog nicht viel Gutes enthalten. Seine beste Hinterlassenschaft ist die Sammlung von etwa 400 Briefen, welche seine Frau liebevoll bewahrt hatte, und die Figur des „Sir Roger de Coverley" im *Spectator*. Man schrieb damals Zeitschriften anders als heute: Herausgeber und Mitarbeiter betrachteten sich und ihre Leser durch ein Band persönlicher Freundschaft umschlungen; in diesem Sinne entwarf Addison in den ersten Nummern den Rahmen seiner Zeitung derart, dass er den Lesern die Redaktionsmitglieder in launigen, geradezu dichterischen Verkleidungen vorstellte. Der *Tatler* war zuerst am 12. April 1709 erschienen; Addison ließ ihn nach zwei Jahren freiwillig eingehen und gab ihm eine Fortsetzung in dem *Spectator* (Zuschauer), dessen erste Nummer vom 1. März 1711 datirt ist*). Sie beginnt mit einem lateinischen Zitat, entspricht räum-

*) Eine vollständige Sammlung sämtlicher Nummern des *Spectator* erschien in London 1811, in einem starken Großoktavband von 750 doppel-

lich etwa vier Seiten dieses Buches und besteht nur aus einem Artikel. Dieselbe Form hat der *Spectator* bis zum 6. Dezember 1712 beibehalten, wo Addison dessen Erscheinen einstellte, nicht aus Mangel an Abonnenten, denn die Auflage war bis zu 15000 gestiegen, sondern weil er andere Wege mit seinen Zeitschriften einschlagen wollte. Fast die Hälfte aller Beiträge des *Spectator* rührt von Addison her, ein großer Teil von Steele; die feststehenden Chiffern unter den Artikeln lassen eine ziemlich richtige Verteilung unter das journalistische Zwillingspaar zu.

In der ersten Nummer stellte Addison sich selbst launig den Lesern vor, in der zweiten die erfundene Figur des Sir Roger de Coverley als des Spectator Hauptmitarbeiter. Nun sind die Leser über die Familienverhältnisse seines Lieblingsblattes unterrichtet, und dieses kann seine eigentliche Tätigkeit beginnen. Welche Fülle von Humor, von Anregung und verständigem Urteil in diesen vergilbten, wurmzerfressenen Blättern! Nur sehr weniges darin ist ein bischen veraltet, das weitaus meiste ist noch jetzt von erstaunlicher Frische. Das kommt daher, dass Addison nicht auf die sogenannte „Aktualität“ den Hauptwert legte, sondern vielmehr auf die künstlerische und doch zugleich natürliche Behandlung des Stils. In diesem Sinne gehört auch Addison zu den Bodenbereitern für die Saat der Zukunft: für die Zeit der „Rückkehr zur Natur“, — derselbe Addison, dessen Tragödie „Cato“ den Triumph der Nachahmung französischer Klassizität bildete! Addison war nicht bloß ein gewandter Journalist; er war ein feiner Psychologe und ein wunderbar fesselnder Plauderer. Manche seiner Charakterbilder lesen sich wie die besten Stücke La Bruyères, nur ist er weit anmutiger und launiger als der französische Psychologe. Man darf in ihm geradezu einen Vorläufer von Dickens erblicken: die „Familie“ des *Spectator* und deren Erlebnisse können sich mit Ehren neben den „Pickwickiern“ sehen lassen. Addison und Steele waren es, welche zuerst das bürgerliche Kleinleben litteraturfähig machten und dadurch den Grund legten für die großartige Entwickelung des Romans in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Mit der No. 555 nahm der *Spectator* seinen Abschied von den Lesern, nachdem er zuvor die Mitglieder seiner „Familie“ eines

---

spaltigen Seiten. Addisons Beiträge sind auch deutsch zu haben (von Augustin, Berlin 1866).

nach dem andern, durch Tod, Verheiratung und andere Zufälle, hatte verschwinden lassen. Er versuchte nach einer Zwischenzeit von 18 Monaten noch einmal sein Glück; die oben genannte Sammlung des *Spectator* enthält noch eine mit dem 18. Juni 1714 (No. 556) beginnende Fortsetzung, welche bis zum 20. Dezember 1714 (No. 635) reicht; der Eintritt Addisons ins Ministerium nach dem Tode der Königin Anna entzog ihn, leider, seinem wahren Beruf.

Ausgefüllt wurde jene Zwischenzeit in der Herrschaft des *Spectator* durch den *Guardian* (Vormund), der nach sechsmonatlichem Bestehen abgelöst wurde durch den *Englishman*; diesem folgte, gleichfalls nur zu kurzem Leben, der *Lover* (Liebende). Addison hat an den letztgenannten drei Zeitschriften selten mitgearbeitet; die meisten Artikel rühren von Steele her.

Sämtliche von Addison und Steele geleiteten Blätter waren, soweit sie überhaupt Politik trieben, whiggistisch, d. h. liberal. Daneben bestand auch eine Tory-Zeitschrift: der *Examiner*, das Organ Swifts, von welchem weiter unten die Rede sein wird.

Im Jahre 1713 wurde Addisons Trauerspiel „Cato“ aufgeführt, mit einem Erfolge, der nur von Gays „Bettleroper“ (vgl. S. 276) 15 Jahre später übertroffen wurde. Ein großer Teil des Erfolges kommt auf Rechnung der politischen Lage, unter welcher es aufgeführt wurde: die Tories herrschten mit nahezu unumschränkter Gewalt; was Wunder, dass der todesmutige Widerstand gegen den Diktator Julius Caesar, der heroische Selbstmord des Republikaners Cato von den Liberalen mit dem lebhaftesten Beifall aufgenommen wurden! Und da selbst der Führer der Tories, Bolingbroke, seinen Ärger hinter einem Scheinbeifall verbarg, so erklärt sich die fabelhafte Berühmtheit des „Cato“ leicht. Ganz Europa stimmte in den Beifall ein; es erschienen Übersetzungen ins Deutsche, Französische und Italienische. Das moralisirende Heldentugend-Drama wurde Mode; Gottsched erklärte sich in Deutschland mit Begeisterung für Addisons „Cato“. Und heute? Auf keiner Bühne kennt man ihn mehr; ja nur wenige Freunde englischer Litteratur, die ihn gelesen haben. Ganz verdient er dieses Schicksal nicht; wenn auch die Handlung ohne Interesse, der tragische Konflikt so gut wie nicht vorhanden und die eingeflochtenen Liebesgeschichten ziemlich überflüssig, so ist doch die Sprache edel, rein und an einigen Stellen schwungvoll. Freilich findet sich daneben und zwar überwiegend,

die Hohlheit eines aufgedunsenen Phrasenheldentums. — Wer sich mit dem „Cato“ eine Mußestunde verdorben, greife zu einem Bande des *Spectator*, und er wird sich mit Addison wieder aussöhnen.

Ein Wiederauffrischung der Moralzeitschriften Addisons und Steeles versuchte um die Mitte des 18. Jahrhunderts **Samuel Johnson** (1709—1784). Die Nachwelt lässt diesen fleißigen und gelehrten Schriftsteller entgelten, was die Mitwelt in der Bewunderung zu viel getan: außer seinen „Lebensbeschreibungen der englischen Dichter“*) wird heute schwerlich noch etwas von ihm gelesen. Soweit es sich in seinem Buch um Dichter dritten Ranges handelt, war Samuel Johnson ganz der Mann dazu, sie zu verstehen und dem Verständnis anderer nahe zu bringen; für die Grösse eines Milton, für die Bedeutung Thomsons und Youngs als Verkündiger einer neuen Richtung der Poesie, für Swifts Können hatte er kein Auge und kein Gefühl. Dennoch wird sein Werk als Quelle für die Litteraturkunde des 17. und 18. Jahrhunderts stets eine gewisse Bedeutung behalten; auch dieses Buch verdankt ihm manche biographische Einzelheiten.

Johnson hat auch eine Ausgabe von Shakspeares Werken veranstaltet (1765). Bei dem Ansehen des Herausgebers war der Erfolg sicher: für die Wiedergeburt Shakspeares hat diese Ausgabe, so mangelhaft sie war, ungemein viel getan. Eine Einleitung über Shakspeare zeigt uns Johnson als einen jener Kritiker, die ihr Lebelang sich mit Litteratur und Litteraten beschäftigen, ohne eine Ahnung vom Wesen der wahren Poesie zu haben. Seine Ausstellungen an Shakspeare, dass er z. B. nicht genug moralisire, dass er seine moralischen Unterweisungen nur aus dem Inhalt der Stücke und dem Charakter der Personen folgern lasse, solche allem Verständnis für Poesie hohnsprechenden Kritteleien im Munde eines Schriftstellers, der für England damals dasselbe war, was Boileau für Frankreich und Gottsched für Deutschland gewesen: der Papst der Kritik! Samuel Johnson stellte Addisons „Cato“ über alles, was Shakspeare geschrieben. Die Shakspeare-Ausgabe hatte er veranstaltet, wie eben Philologen Klassiker-Ausgaben veranstalten: um des Sports der Textvergleichung, der Korrekturen, Konjekturen u. dergl. gelehrter Handwerkerarbeit willen.

---

*) Bände 419 und 420 bei Tauchnitz.

Nach Johnson sollte die Poesie wesentlich zur sittlichen Erziehung ungeratener Menschenkinder beitragen; in diesem Sinne hat er selbst eine Erzählung in Prosa verfertigt: „Rasselas, Prinz von Abyssinien", eine vor Langeweile kaum mehr lesbare Tugendpredigt in Dialogform. Eine Tragödie: „Irene" überbietet an hohler Deklamation Addisons „Cato" und ist alles andere, nur kein Drama.

Johnsons verdienstvollste Leitung ist sein „Wörterbuch der englischen Sprache" (1747—1755). Das war seines Amtes, die geistvolle Kompilation; die Belegstellen aus den englischen Schriftstellern sind mit Fleiß und Verstand zusammengetragen und machen es noch heute zu einem der Hilfsmittel des englischen Sprachstudiums; bezüglich der Etymologie freilich teilte Johnson noch die gänzlich unwissenschaftlichen Anschauungen des 18. Jahrhunderts.

Die in den Jahren 1750—1752 von Johnson geleiteten Moralzeitschriften *Rambler* (Spazirgänger) und *Idler* (Müßiggänger) enthalten manches Gute, kommen aber nicht entfernt den Zeitschriften Addisons und Steeles gleich. Sie sind pedantisch, und ein Geist aufdringlichen Moralisirens und Schulmeisterns benimmt selbst solchen Aufsätzen den Reiz, die sonst durch ihren kulturhistorischen Stoff uns anziehen würden.

Johnsons Leben hat Boswell (1740—1795) beschrieben; sein *Life of Johnson* (1791) ist weniger eine Biographie als ein Protokoll über eine mikroskopische Untersuchung; jedes Wort aus seines geliebten Helden Johnson Munde ist eine Perle und wird der Nachwelt aufbewahrt. Boswells Buch ist die ärgste Karikatur der Art gewisser Biographen, die da glauben, den ganzen Mann erfasst zu haben, nachdem sie ihn in seine Atome zerfasert. Man hat Boswell mit Goethes Eckermann verglichen; in der Verehrung ihrer Helden mögen sie einander gleich gewesen sein, — an Geschmack, ja an wahrer Pietät übertraf der biedere Eckermann seinen englischen Vorgänger in der mikroskopischen Lebensbeschreibung unendlich.

Fünftes Kapitel.

Jonathan Swift.

(1667—1745.)

Mit Widerstreben bin ich an das nochmalige Studium seiner Werke, mit Widerstreben an die Abfassung des Urteils über diesen Schriftsteller gegangen. Eine unerfreulichere, ja zum teil abstoßendere Erscheinung dürfte die Litteraturgeschichte kaum aufzuweisen haben. Man hat Swift mit Rabelais und mit Voltaire verglichen: nach Rabelais greife man in einer Stunde der Trübsal, — und nach wenigen Seiten, vielleicht schon nach den ersten Worten, wird man lachen; und auch Voltaire, der arge Spötter, hinterlässt nicht den herben Stachel des Missmuts, den man fast nach allen Schriften Swifts, „Gullivers Reisen“ ausgenommen, empfindet. Rabelais denkt man sich nur mit einem heitern, weingeröteten Silenengesicht, und von der Liebenswürdigkeit des hässlichen Voltaire war Friedrich der Große entzückt wie ein Liebhaber von der Geliebten; Swift dagegen kann man sich nicht anders als gelblich, gallig vorstellen. Rabelais und Voltaire verstanden die Kunst des Lachens und haben zu ihrer und der Welt Ergötzung oft davon Gebrauch gemacht; — Swift lacht nicht, er grinst.

Sein Leben war eine lange Kette der Selbstqual, der Gewissensbisse, des verbitternden Ingrimms gegen die Menschheit. Nicht gegen einzelne Menschen; in einem Brief an seinen Freund Pope sagt er: „Ich hasse und verabscheue herzlich das ‚Mensch‘ genannte Tier, obgleich ich Johann, Peter, Thomas u. s. w. herzlich lieb habe“. Und doch hinterließ er sein ansehnliches Vermögen für wohltätige Zwecke; und doch hat er für das von England misshandelte Irland mit Aufgebot seiner ganzen schriftstellerischen Kraft gekämpft; ja seine ganze Tätigkeit als Schriftsteller ist eigentlich im Dienste des öffentlichen Wohles geübt worden. Welche Widersprüche!

Swift hat ein Leben voll Entbehrungen und Enttäuschungen gelebt; freilich nur, weil sein nagender Ehrgeiz ihn jede seiner Stellungen als eine Demütigung ansehen ließ. Sein Elend fing schon auf der Universität an: am Trinity College in Dublin, seiner

Vaterstadt, bestand er das Examen als *Magister Artium* nur durch besondere Gnade, weil er sich hartnäckig weigerte, von dem scholastischen Unsinn, den man damals Logik nannte, das mindeste zu lernen. Elf Jahre hat er sodann in einer untergeordneten Sekretärstellung bei dem Staatsmann Sir William Temple zugebracht, er, der sich selbst zum Staatsmann berufen und seinem Brotherrn geistig weit überlegen fühlte. Jahrelang musste er sich alsdann mit einer kärglich bezahlten Pfarrstelle in Laracor (Irland) begnügen, und als er mit 46 Jahren endlich Dechant zu St. Patrick in Dublin geworden (1713), war sein Sinn zu sehr verbittert, um sich damit zufrieden zu geben. Sein Ehrgeiz hielt ihm als Ziel einen Bischofsitz vor, der ihm die Pforten des Oberhauses erschlossen hätte; da er nicht große Politik im Parlament machen konnte, trieb er kleine Politik in seinen Pamphlets und seiner Zeitschrift *Examiner*, dem konservativen Widerpart der Addisonschen Whig-Blätter.

Es war Swift Ernst mit seinem Welt- und Menschenhass. Er begann bei sich selbst: an seinem Geburtstag fastete und trauerte er regelmäßig, und Freunden sagte er beim Lebwohl: hoffentlich seht ihr mich nie wieder. Die lateinische Grabschrift Swifts über seiner Gruft in der Dubliner Domkirche St. Patrick lautet, von ihm selbst verfasst: „Hier liegt etc., wo wütender Unwille das Herz nicht ferner zerfleischen kann. Gehe hin, Wanderer, und ahme, wenn du es vermagst, ihm nach, der tapfer seinen Mann im Kampfe für Freiheit gestanden hat."*)

Swift ist auf seinem Lebenswege vieler Liebe begegnet: zwei Frauen haben ihn tief geliebt und sind beide in der Blüte der Jahre für ihn und durch ihn gestorben, nach all den Qualen der Liebe zu einem solchen Manne. Ihre Poesienamen: Stella und Vanessa sind noch heute im Gedächtnis jedes gebildeten Engländers. Stella hieß im bürgerlichen Leben: Esther Johnson; Vanessa: Hester Vanhomrigh. Während des innigsten Briefwechsels mit Stella knüpfte Swift eine Tändelei mit Vanessa an, aus welcher, namentlich bei dem Mädchen, eine verzehrende Leidenschaft wurde. Ob es ihm rechter Ernst mit irgendeinem dieser Verhältnisse gewesen, wer will das heute ergründen? Seine Briefe an Stella sind

---

*) Nach dem „Swift-Büchlein" von Regis (dem Rabelais-Übersetzer), einer Auswahl der besten Aussprüche Swifts in Prosa (Berlin 1847).

das Lieblichste, was je aus seiner Feder geflossen, manchmal voll knabenhafter Heiterkeit, überströmend von sehnsüchtiger Liebe; nur — heiraten mochte er die Geliebte nicht, und als er schließlich ihren Bitten nicht länger widerstehen konnte, zwang er sie zur Einwilligung in die ewige Geheimhaltung ihrer Ehe! Und während dieser Ehe mit einer ihn vergötternden und auch von ihm geliebten Frau unterhielt er seine vertrauten Beziehungen zu Vanessa! Beide Frauen sind vor ihm ins Grab gesunken, und Swift ist einsam gestorben, in geistiger Umnachtung. Er hatte sein schreckliches Ende lange vorausgeahnt; beim Anblick eines vom Blitz in der Krone getroffenen Baumes soll er zu einem Freunde ausgerufen haben: so werde auch ich enden, von oben herab!

Swift kommt Einem vor wie der unglückliche Knabe in Andersens Märchen vom „kleinen Kay", dem ein Splitterchen des Teufelspiegels ins Auge gedrungen, und der nun alle Dinge in satanischer Verzerrung sieht. Ein Mann, dem nicht einmal die Liebe zweier edlen Frauen den Blick zu erhellen vermochte, war allerdings rettungslos den finstern Mächten des Lebens verfallen. Das Gefühl seiner eigenen Schwächen hat ihn getrieben, sie an seinen Mitmenschen zu rächen; indessen mit Kleinigkeiten, mit einzelnen Personen hat er sich fast nie abgegeben: in seinen schärfsten Satiren hat er stets allgemeine Übelstände als Zielpunkt. Eine lebenslängliche persönliche Gehässigkeit wie die Voltaires gegen Fréron ist eben voltairisch, nicht swiftisch.

Seine Verse, zwei Bände voll*), sind keine Poesie, sollten auch keine sein; sie sind geistvolle gereimte Prosa, nicht viel prosaischer als die Dichtungen Popes, wol aber bei weitem witziger, ja überhaupt die witzigsten Reimereien jener Zeit. Ganz ernsthaft kann Swift in seinen Versen nicht bleiben: auch das Gedicht *Cadenus and Vanessa*, welches seine Liebe zu Hester Vanhomrigh erzählt, ist überwiegend burlesk gehalten. Schon das Versmaß, der vierfüßige Jambus, der Vers Butlers im „Hudibras", ist das Lieblingsversmaß der englischen Komik; Swift hat sich fast nie eines andern bedient.

Sein witzigstes, nicht sein berühmtestes, Werk ist: *A tale of a tub* (Ein Märchen von der Tonne), die geistreichste, erbarmungs-

*) Eine Gesamtausgabe erschien in 12 Bänden (London 1760). Eine gute Auswahl von Swifts Werken erschien in London 1876 (bei Chatto & Windus).

loseste Verspottung der Religionen, — nicht der Religion, denn darüber dachte er ähnlich wie sein Freund Bolingbroke; auch ihm war sie wesentlich ein politisches Hilfsmittel, ein Polizeibüttel zur Aufrechterhaltung der öffentlichen Ordnung. Für die bestehenden Religionsgesellschaften hatte er die Duldung der Gleichgiltigkeit; er dachte im Grunde wie später Gibbon: „Alle Religionen sind gleich falsch und gleich nützlich.“ Was ihn ärgerte und zur Satire reizte, war der Eifer, mit welchem jede der christlichen Religionen sich als die einzig wahre, die einzige Verkörperung der Lehre Christi hinstellte. Der Inhalt seines Märchens klingt an Lessings Fabel von den Ringen im Nathan an: ein Vater (Gott) vererbt seinen Drillingssöhnen Peter (Katholizismus), Martin (Luthertum) und Jack (Kalvinismus) je einen Rock mit der Weisung, nichts daran zu ändern; die Brüder folgen auf den Rat Peters, der sich für den ältesten ausgibt, jeder Laune der Mode, indem sie das Testament des Vaters mit spitzfindiger Deutelei sich je nach Begehr zurechtlegen, und so wird aus den einfachen Röcken ein Sammelsurium aller möglichen Schneidereinfälle. Zwietracht kommt unter die Brüder, Peter wirft sich zum Herrn über Martin und Jack auf, bis diese sich gegen Peters Anmaßung auflehnen und an ihren Röcken eine Verbesserung vornehmen, wobei der eine auf halbem Wege stehen bleibt, der andere fast den ganzen Rock zerfetzt. Mit welcher Fülle der boshaftesten Verspottung das erzählt wird, lässt sich aus der Inhaltsangabe nicht erraten. Stilistisch ist „Das Märchen von der Tonne“ ein Meisterwerk; Samuel Johnson, der Swift nicht ausstehen konnte, stritt ihm deshalb rundweg die Verfasserschaft ab!

Swift war bei der Abfassung dieser Spottgeschichte (1704) schon Vikar zu Laracor; das hinderte ihn nicht, darin alle Dogmen und Gebräuche der christlichen Kirchen zu verhöhnen, am ingrimmigsten freilich die des Katholizismus. Er selbst war Hochkirchler. Die Echtheit der biblischen Schriften, die Beichte, die Lehre vom Abendmal werden mit Hohn überschüttet, der weit über den Voltaires hinausgeht; denn Swift ereifert sich nicht, er schießt seine vergifteten Pfeile ohne Heftigkeit ab und lacht nicht dazu, wie Voltaire bei ähnlichen Spöttereien.

Wie Swift sonst über Religion dachte, mögen einige seiner Aussprüche dartun:

Behaupten, ein Mensch sei zu glauben verbunden, ist weder Wahrheit noch Menschenverstand.

Ihr könnt Menschen durch Gewinn oder Strafen dazu zwingen, dass sie sagen oder schwören, sie glauben, und dass sie so tun, als ob sie glauben; aber weiter könnt ihr nichts.

Ich habe noch niemals gesehen, gehört oder gelesen, dass die Geistlichkeit bei irgend einem Volke beliebt gewesen wäre, wo das Christentum Landesreligion war. Populär kann nichts sie machen als ein gewisser Grad von Verfolgung.

Ich schließe hieran einige andere Aussprüche Swifts über verschiedene Fragen:

Es ist unmöglich, dass etwas so Natürliches, so Notwendiges, so Allgemeines, wie der Tod es ist, dem Menschengeschlecht von der Vorsehung jemals als ein Übel zugedacht worden sein sollte.

Sich ärgern, heißt die Fehler eines andern an sich selbst rächen.

Was Cicero vom Kriege sagt, kann auch vom Disputiren gelten: man sollte es immer so treiben, dass man eingedenk bleibt, wie der einzige Zweck davon der Friede ist.

Ein Mann von Geist ist nicht unfähig zu Geschäften, wohl aber über ihnen. Ein feuriges, edles Pferd kann einen Packsattel tragen so gut wie ein Esel, ist aber zu gut für die Plackerei.

Die Menschen sind in demselben Grade dankbar, wie sie rachsüchtig sind.

Das Auge eines Kritikers ist oft wie ein Mikroskop, so gar fein und krittlich gebaut, dass es die Atome, Körnchen und kleinsten Partikeln entdeckt, ohne jemals das Ganze zu begreifen.

Ein König kann ein Werkzeug, ein Ding von Stroh sein: aber wenn er dazu dient, unsre Feinde zu schrecken und unser Eigentum zu sichern, so ist es schon gut. Eine Vogelscheuche ist ein Ding von Stroh, aber sie beschützt das Korn.

Wir haben gerade Religion genug, um uns einander hassen, aber nicht genug, um einander lieben zu machen.

Wenn ein wahrer Genius in der Welt erscheint, könnt ihr ihn an dem Zeichen erkennen, dass alle Dummköpfe im Bündnis wider ihn stehen.

Die größten Erfindungen wurden in den Zeiten der Unwissenheit gemacht — wie Kompass, Schießpulver, Buchdruck —, und von der dümmsten Nation: den Deutschen.

Dem „Märchen von der Tonne" sind mehrere „Abschweifungen" eingefügt, alle sehr witzig, fast in Rabelais' Manier, nur giftiger. Das beste Stück daraus ist die Abhandlung: „Über den Ursprung, den Nutzen und die Verbesserung der Verrücktheit in einem Staate."

Angehängt ist dem Märchen eine kleine Schrift: „Die Bücherschlacht" (1703), eine possenhafte Behandlung der damals in England wie in Frankreich aufgeworfenen und leidenschaftlich erörterten

Streitfrage nach dem Vorrange der alten oder der neuen Litteratur. Swift stand dieser Frage so spottlustig-gleichgiltig gegenüber wie etwa der nach den Vorzügen der drei christlichen Religionen. Es war überhaupt Swifts Art nicht, sich für eine Sache zu begeistern; genug dass sie ihm einen willkommenen Nagel bot, seinen Spott und Ingrimm daran zu hängen: so in dem „Märchen von der Tonne“, so in der „Bücherschlacht“, — so auch in den berühmten politischen Pamphlets: „Die Tuchmacher-Briefe“ (1723), gerichtet gegen die englische Unterdrückung und Aussaugung Irlands, aus dem besonderen Anlass der Einführung einer neuen unterwertigen Scheidemünze in England. Dass alle Scheidemünze unterwertig ist und es auch unbeschadet eines geregelten Umlaufs sein darf, hat Swift gewiss so gut gewusst wie die englische Regirung; aber darauf kam es ihm nicht an: er wollte sich an dem verhassten Whigministerium dafür rächen, dass es ihm nicht ein höheres Kirchenamt verliehen als eine Dechanei. Die „Tuchmacher-Briefe“ vertraten außerdem das System der völligen Handelsabsperrung Irlands gegen England, um das unglückliche Land so gegen die Ausbeutung zu schützen, — eine handelspolitische Kurzsichtigkeit, die in Anbetracht des im 18. Jahrhundert fast überall herrschenden Merkantil- und Absperrungs-Systems in Handel und Verkehr milde beurteilt werden muss. Swift wurde durch diese Briefe der beliebteste Mann Irlands, man empfing ihn mit Glockengeläut, ihn den man bei seinem Amtsantritt mit Steinwürfen begrüßt hatte. Den Ton des volkstümlichen, leichtverständlichen Agitators hat selten ein politischer Schriftsteller so gut getroffen, wie Swift in diesen „Tuchmacher-Briefen“.

Auch in seiner Zeitschrift *Examiner* kämpfte er mit Mut und Wut gegen seine politischen Feinde, doch sind die Aufsätze desselben nicht so geistreich und schneidig wie seine Pamphlets. Einmal scheint es ihm im Leben Ernst mit etwas gewesen zu sein: mit dem Willen, der grässlichen Not Irlands abzuhelfen. Aber wie fängt er das an? Er setzt sich hin und schreibt einen kleinen Aufsatz: „Ein bescheidener Vorschlag an das Publikum, die Kinder der Armen in Irland zu hindern, ihren Eltern oder dem Lande eine Last zu sein, sie vielmehr dem Gemeinwohl nützlich zu machen.“ Und worin besteht dieser menschenfreundliche Vorschlag? Nach einer längeren, sehr ruhigen Einleitung empfiehlt Swift als letztes,

als einziges Mittel: die Kinder nach Vollendung des ersten Lebensjahres, wann sie recht fett und appetitlich geworden, als Leckerbissen für die Tafel der Reichen zu verwenden, etwa an Stelle der jungen Spanferkel, welche immer teurer würden!! — Das Herz dreht sich einem im Leibe um, wenn man das liest. Swift aber verweilt bei den Einzelheiten der Zubereitung, bei den statistischen Berechnungen des für die Eltern und das Land erwachsenden Vorteils so eingehend, dass man das Buch fortschleudern würde, bedächte man nicht, wie aus diesen Seiten der loderndste Hass gegen die ruchlose Ausschlachtung Irlands durch die Engländer flammt. Gewiss, Humor ist das nicht mehr; das ist die „*saeva indignatio*", der wütende Unwille, der seiner Grabschrift zufolge sein Herz zerfleischt hat. Walter Scott nannte diese Schrift „eine der außerordentlichsten Humoresken in unsrer Sprache". Sie ist mehr: sie ist der höchste Gipfel des Schrecklichen, bis zu welchem die Satire jemals in irgend einer Sprache sich gewagt hat.

Swifts bekanntestes Buch sind seine unsterblichen „Reisen Gullivers" (1720—1726), in vier Teilen: Reise nach Lilliput, nach Brobdingnag, nach Laputa und zu den unaussprechlichen Houyhnhnms*). Beschreibungen von Reiseabenteuern gehörten seit Defoe zu den gelesensten Büchern; 1719 war der „Robinson Crusoe" mit dem größten Beifall aufgenommen worden: Swift verdankte ihm, und vielleicht Cyrano de Bergeracs *Voyage à la lune***), die äußere Anregung zu seinem Reisebuch, welches ihm die Unsterblichkeit sichern sollte. Denn dass diese, wenn Swift sie überhaupt verdient, ihm nicht für seine politischen Pamphlets zuteil geworden, ist heute schon klar: Swift wird leben, solange Begriff und Name „*Lilliput*" lebendig sein werden; und sollten die Erwachsenen ihn vergessen, die Kinderwelt wird stets mit Wonne die Schicksale Gullivers im Lande der Zwerg- und der Riesenmenschen lesen. Das ist ja das Merkwürdigste an diesem Buche: als beißende Satire auf die Menschheit, in Sonderheit auf die politische Menschheit berechnet, ist es zugleich eines der prächtigsten Kinderbücher für das Alter, in welchem man noch garnicht weiß, dass es solche schrecklichen Erfindungen wie Satire und Menschenhass gibt. Dasselbe Buch, an

*) In einem Bande (No. 63) der Tauchnitz-Sammlung, die handlichste Ausgabe, mit einer kleinen Biographie Swifts.

**) Vgl. E. Engel: Geschichte der französischen Litteratur, S. 283.

dem wir alle, fast wie an Robinson und an Grimms Märchen, uns atemlos entzückt haben, wurde von der Herzogin von Marlborough, Swifts Todfeindin, für die gelungenste Satire auf höfisches und überhaupt politisches Leben erklärt.

Für den reifen Leser ist der Genuss von „Gullivers Reisen“ kein ganz ungetrübter; er schmeckt die Bitterkeit Swifts trotz dem Humor und der klassischen Ruhe des Vortrags. Die Reise zu den „Houyhnhnms“ ist im höchsten Grade abstoßend; in der Reise nach Laputa herrscht ein ziemlich abgestandener Humor, es fehlt die Plastik, welche uns in den beiden ersten Teilen so angenehm beschäftigt.

Swift hat nicht nur seine Grabschrift selbst entworfen, er hat auch seinen Tod und dessen Eindruck auf die englische Gesellschaft im voraus beschrieben. Das betreffende Stück gehört zu dem Witzigsten, was er je in Versen gedichtet hat: „Verse auf den Tod des Dr. Swift“, 14 Jahre vor seinem Tode geschrieben, angeregt durch den Ausspruch Larochefoucauds: „Wir finden in dem Unglücke unserer Freunde stets etwas, was uns nicht missbehagt“. Die Schilderung des Eindrucks, den die Nachricht seines Todes auf seine Freunde und auf die Londoner Salonwelt macht, ist von einer ergreifenden Wahrhaftigkeit, insofern sie dem Eindruck von Todesnachrichten überhaupt entspricht. Was werden seine liebsten Freunde: Pope, Gay, Arbuthnot und St. John (Bolingbroke) dazu sagen?

> Here shift the scene to represent
> How those I love my death lament.
> Poor Pope will grieve a month, and Gay
> A week, and Arbuthnot a day.
>
> St. John himself will scarce forbear
> To bite his pen, and drop a tear.
> The rest will give a shrug, and cry:
> „I'm sorry, — but we all must die!“

Und hier die letzten Verse dieses vorzeitigen Nekrologs, so ziemlich das Richtigste, was von Swift gesagt werden kann:

> As for his works in verse or prose
> I own myself no judge of those.
> Nor can I tell what critics thought 'em;
> But this I know, all people bought 'em,

As with a moral view design'd,
To please, and to reform mankind.
And if he often miss'd his aim,
The world must own it, to their shame,
The praise is his, and theirs the blame.
He gave the little wealth he had
To build a house for fools and mad,
To shew, by one satiric touch,
No nation wanted it so much.
And, since you dread no farther lashes,
Methinks you may forgive his ashes!

Ich schließe an die Betrachtung der Tätigkeit Swifts ein kurzes Wort über ein Werk seines Freundes John Arbuthnot (1667—1735), dessen Titel mindestens alle Welt kennt: „Die Geschichte von John Bull" (1713), eine politische Allegorie ungefähr in dem Geist von Swifts „Märchen von der Tonne". „John Bull" ist natürlich der Engländer (der Name ist ihm seitdem geblieben); er und sein Freund „Nicolas Frog" (Holländer) führen einen Prozess gegen den alten „Lewis Baboon" (Ludewig Pavian, alias Ludwig XIV.) um das Recht, „Lord Strutt" (Spanien) mit ihren Waren zu versorgen. Der Verlauf dieses Prozesses ist eine äußerst witzige Verspottung des spanischen Erbfolgekrieges und des Friedens von Utrecht. Ohne Kommentar oder eine sehr genaue Geschichtskenntnis ist die Satire heute nicht mehr ganz verständlich. Sie enthält eine Art von klobigem Witz, der man nicht leicht widersteht; besonders gelungen ist die Charakterschilderung John Bulls, eine feine völkerpsychologische Studie.



FÜNFTES BUCH.

DIE RÜCKKEHR ZUR NATUR.

(XVIII. JAHRHUNDERT. — ZWEITE HÄLFTE.)



Erstes Kapitel.

Ossian. — Chatterton. — Gray. — Cowper.

Woher kamen sie plötzlich, diese Knaben und jungen Männer, die nach fast hundertjähriger Winteröde einen neuen Frühling der Dichtung über England ausstreuten? War es eine Art von litterarischer Verschwörung, wie in Frankreich unter den „Romantikern“ gegen die „Klassiker“? Eine Gesellschaft junger Ehrgeiziger mit einem anerkannten Häuptling (etwa wie Victor Hugo) an der Spitze, die auf Befehl einem neuen Drama mit der Gewalt ihrer Hände und Lungen zum Siege verhalfen? — Nein, in England ist es mit der Wiedergeburt der Poesie nach der Mitte des vorigen Jahrhunderts ganz ähnlich gegangen wie in Deutschland. Hier wird 1724 in Sachsen Klopstock geboren, der Erlöser der deutschen Sprache vom Franzosentum; fünf Jahre später in der Lausitz Lessing, der Theoretiker und Praktiker einer neuen Schönheitslehre; und noch ehe beide die Welt von sich reden gemacht, wird in der freien Reichsstadt Frankfurt Deutschlands größter Dichter, und zehn Jahre später im Schwabenlande Deutschlands edelster Sänger geboren. Und das wächst auf, ohne von einander zu wissen; sie bilden keine Schule, sie arbeiten nicht nach dem System gegenseitiger Ruhmesversicherung; in jedem aber lebt etwas von jenem Geist, welcher die zweite Hälfte des vorigen Jahrhunderts zu der in der Geschichte der europäischen Menschheit denkwürdigsten Periode gemacht: von dem Geiste höchster menschlicher Freiheit errungen durch höchste menschliche Bildung. Erst spät finden sich einige dieser großen Männer zusammen, erst nachdem jeder ein Werk vollendet, welches sich dem Herzen der Nation unauslöschlich eingegraben.

In England war, wie im vorigen Abschnitt oft nachdrücklich hervorgehoben worden, der Sieg des falschen Klassizismus nie ein so unbestrittener gewesen, wie in Frankreich zweihundert Jahre lang. Ich habe mich bemüht, auch in der eben hinter uns liegenden Periode überall den Spuren wahrer Poesie nachzugehen, und habe selbst bei Pope, dem Klassischsten der Klassischen, nachzuweisen versucht, inwiefern die echtenglische Liebe zur Natur selbst ihm zuweilen Herzenstöne eingegeben. Ganz war der alte Quell des Schönen in England zu keiner Zeit verschüttet gewesen: Dryden kannte und ehrte Shakspeare: Pope las Chaucer und bearbeitete einige seiner Erzählungen ins Neuenglische: Thomson hatte Spensers „Feenkönigin“ mit Vorteil gelesen und in seinem „Schloss der Trägheit“ nachgeahmt. — Zur Zeit Boileaus dagegen wusste man in Frankreich so gut wie nichts von der eigenen großartigen Litteratur im Mittelalter.

In Schottland hatte Allan Ramsay schon 1721 den Versuch gemacht, die Volksballaden zu sammeln, und hatte mit seinem *Gentle Shepherd* gezeigt, wie man es bei der Darstellung des wirklichen Volkslebens anzufangen habe.

Indessen alle diese zersplitterten Erscheinungen konnten so lange keinen tiefgreifenden Umschwung herbeiführen, wie es eine Autorität gleich Pope gab. Ein Dichter, dem selbst die peinlichste Kritik kaum je eine Inkorrektheit nachweisen konnte, der Liebling der Hofkreise, der Alleinherrscher aller *Wits*, — wenn der nicht die höchste Verkörperung der Poesie war, wer sonst? Die Frage nach dem Bestande dieser innerlich unwahren Dichterei war, wie in den meisten Fällen, wie auch in Frankreich in den 20er Jahren dieses Jahrhunderts, eine Frage des Alters; der Kampf, soweit in England von einem solchen die Rede ist, war der Kampf der Jungen gegen die Alten. So war es stets; so wird es stets sein, hoffen wir. Man denke an Klopstock, Lessing und Goethe gegen Gottsched!

Man stellt die Neublüte der englischen Poesie meist dar als durch solche plötzlichen Ereignisse, wie die Ossianischen Gesänge und die Percysche Sammlung unvermittelt herbeigeführt. Wer die Poesie nicht als ein Äußerliches, sondern als das innerlichste Leben eines Volkes ansieht, wird wissen, dass es mit solcher plötzlichen Blütenpracht nichts ist. Blüten fordern Keime und Wurzeln und Triebe. Weder ist die Percysche Sammlung die allererste ihrer

Art, noch ist Robert Burns der erste schottische Liederdichter gewesen, noch ist das Studium Shakspeares, dieses wichtige ästhetische Zuchtmittel für den Geschmack des Publikums, ganz plötzlich aufgetreten. Während der ganzen ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts lassen sich die Ansätze zu all den Bestrebungen nachweisen, welche zu Anfang der 60er Jahre durch ihr günstiges Zusammentreffen den Anbruch eines neuen Zeitalters bekundeten. Das einzig Zufällige, Persönliche war der rechtzeitige Tod Popes (1744); mit ihm brach das künstliche Gebäude zusammen, in welchem die Dichtung so lange gefangen gelegen. Der Respekt war weg; es wurde Platz für die Jungen.

Zu einem litterarischen Umschwung gehören aber nicht bloß Dichter; es bedarf dazu auch empfänglicher Leser. Wie diese allmählich herangebildet worden waren, haben wir bei der Betrachtung Steeles und Addisons gesehen. Hätte Frankreich zur rechten Zeit zwei solche Männer gehabt, hätte es den Kreis seines Leserpublikums über die 20 Quadratmeilen des Bezirks von Paris und Versailles hinaus in die Provinzen erweitert, der Umschwung durch die „Romantik“ wäre hundert Jahre früher eingetreten. In Frankreich gibt es ein „Publikum“ erst seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts, in England seit dessen Anfang.

Zunächst musste das englische Publikum lernen, was wahre Poesie sei; das konnte ihm am verständlichsten an einem allgemein zugänglichen Beispiel gezeigt werden. 1750 hatte Young an Shakspeare bewiesen, dass ein Dichter nur sei, wer seine Weisheit wesentlich aus den beiden großen offenen Büchern: Natur und Mensch schöpfte. Man glaubte dem 70jährigen Greise, dessen „Nachtgedanken“ jeder gebildete Engländer zitirte.

1753 erschien eine Schrift von Lowth: „Über das Wesen der hebräischen Poesie“, eine feinsinnige Hervorhebung des poetischen Charakters des Alten Testaments, welches bis dahin nur als Fundgrube für theologisches Gezänk gedient hatte. — 1756 stürzte Joseph Warton*) in seinem Werk: „Versuch über den Geist und die Schriften Popes“ das Götzenbild, vor dem zwei Menschenalter

*) Die Familie der Wartons ist eine um die englische Poesie vielfach verdiente; Thomas Warton ist der Verfasser eines für die Zeit seines Erscheinens ausgezeichneten Werkes (1774—1781) über die Geschichte der älteren englischen Poesie.

gekniet. — Nun war Raum geschaffen. Wenn Pope eigentlich gar kein Dichter war, wie Warton das nachgewiesen, so musste man sich nach andern Vorbildern umschauen. Die wahre Bedeutung des durch Popes Überzetzung verzerrten Homer ging den Engländern auf, zumal nachdem Robert Woods „Essay über den ursprünglichen Genius Homers" (1769) den Grund gelegt zu der Auffassung Homers, welche noch heute im wesentlichen die der gebildeten Welt ist.

Und nun entdeckte auch das Publikum, was es eigentlich an Shakspeare besaß. Popes und Samuel Johnsons Shakspeare-Ausgaben hatten durch ihre Vorreden nicht so viel Schaden stiften können, wie sie durch den Text Gutes gestiftet. Ein großer Künstler, der Schauspieler David Garrick (1716—1779), bewies durch die Aufführung, dass Shakspeare nicht bloß ein gewaltiger Geist, sondern ein ebenso gewaltiger „Bühnenerschütterer". Im Jahre 1764 veranstaltete Garrick jenes großartige Shakspeare-Fest in Stratfort am Avon, gewissermaßen die öffentliche Anerkennungsfeier der Dichterherrschaft Shakspeares über die englische Litteratur. Ein Zug warmherziger Begeisterung für das Schöne ging durch die Nation: was kümmerten den Leser Homers und Shakspeares und der biblischen Poesien solche Nichtigkeiten wie die Gesellschaftsverschen und Witzchen aus der Zeit der Königin Anna!

Dazu kam, was eine nationale Litteratur nicht entbehren kann: die Wiederbelebung des Zusammenhangsgefühls mit der echtnationalen Dichtung, mit der Volksdichtung. Der Bischof Percy veröffentlichte 1765 seine berühmte Sammlung alter englischer und schottischer Lieder: *Reliques of ancient English Poetry**), vielleicht das für die Poesie einflussreichste Buch des 18. Jahrhunderts. Über seine Bedeutung wolle man nachlesen, was auf S. 43 dieses Buches gesagt ist.

Aus demselben Hange nach der Einfachheit des älteren Volkslebens ist ein anderes Werk entsprungen, dessen Einfluss auf die englische wie namentlich auch auf die deutsche Litteratur unermesslich genannt werden muss: die **Lieder Ossians** (1760**) von James Macpherson (1738—1796). Für uns, die wir seitdem

*) 3 Bände der Tauchnitz-Collection.

**) Gute Ausgabe von Tauchnitz (Band 116).

anderweit gelernt, was echte Volkspoesie, was Einfachheit und natürliche Wahrheit in der Kunst ist, erscheint die überwältigende Wirkung dieses Buches auf die Menschen vor 120 Jahren unbegreiflich, solange wir uns nicht gegenwärtig halten, wie man in der Dürre des klassischen Zeitalters im geheimen nach dem frischen Quell der Dichtung geschmachtet haben mag. Glaubt man wirklich, dass die herzlosen Niedlichkeiten und Zierlichkeiten Popes und seiner Nachahmer ausgereicht hatten zur Befriedigung des dichterischen Gefühls der Nation? Gewiss nicht: man hatte sich nur der Mode gefügt, und die Mode hatte erklärt, Pope sei ein Dichter, ja er sei d e r Dichter. Aber von den Tausenden, die sich zu Anfang der 60er Jahre an dem echten Homer, an dem echten Shakspeare, an den volkstümlichen Liedern früherer Jahrhunderte, an Ossian begeisterten, haben sicher schon in den 40er Jahren sehr viele im Stillen über die Tyrannei der schriftstellerischen Mode geseufzt.

Ossian kam dem Verlangen nach Ursprünglichkeit, dem Widerwillen der Übersättigung an der Künstelei, ja an der Kultur am vollkommensten entgegen: behauptete doch Macpherson, seine „Gesänge Ossians“ rührten aus dem 3. Jahrhundert n. Chr. her! Die Strömung ging einmal in die Vergangenheit zurück; ein geschickter Fälscher hatte leichtes Spiel, den Lesern seine eigenen Verse für uralte Volksdichtungen auszugeben. Ein geschickter Fälscher war Macpherson nun gerade nicht; aber die Unwissenheit der damaligen Leser über die ältere englische Litteratur und über die einfachsten sprachlichen Dinge war so groß, dass der poetische Schwindler sich keine besondere Mühe zu geben brauchte. Selbst die sogenannten „Gelehrten“ sind ihm, fast ausnahmslos, zum Opfer gefallen. Heute steht unzweifelhaft fest, dass die „Gesänge Ossians“ von keinem andern gedichtet worden sind als von James Macpherson, dem 22jährigen schottischen Schriftsteller, und dass sie n i c h t Übersetzungen aus dem ältesten Schottischen (dem Gälischen), auch nicht einmal freie Nachahmungen uralter Lieder sind, sondern dass von Anfang bis zu Ende alles Macphersons Werk ist. Es ist hier nicht der Ort, alle die Gründe zu entwickeln, welche zu diesem Resultat geführt haben; ein Büchlein von Frau Talvj: „Die Unechtheit der Lieder Ossians“ (1840) hat die Frage endgiltig erledigt.

Der Name O s s i a n s als eines alten Dichters kommt allerdings schon im 13. Jahrhundert vor, und der Name des Helden F i n g a l

wird von dem schottischen Dichter Barbour (vgl. S. 81) im 14. Jahrhundert erwähnt. Auch haben alte Überlieferungen von den Heldentaten der Gälenführer sich wohl lange im Munde des Volkes fortgepflanzt, nur nicht in abgeschlossener dichterischer Form. Diese Überlieferungen hat Macpherson gekannt und einiges davon als Rohstoff verwertet; das weitaus meiste seiner „Gesänge Ossians“ ist jedoch ausschließlich sein eigen, in Erfindung wie Ausführung. Er hat trotz den dringendsten Aufforderungen sich nicht dazu verstanden, die angeblichen gälischen Originale zu veröffentlichen; erst nach seinem Tode erschienen dergleichen. Da aber stellte sich folgendes heraus: Macpherson hatte seine „Gesänge Ossians“ ohne gälische Originale gleich englisch niedergeschrieben und sie hinterher ins Gälische zurückübersetzt, aber in das Gälische des 18. Jahrhunderts! Und diese von ihm verfertigten „Originale“ haben zahlreiche englische und deutsche Gelehrte für die echten gälischen Originale aus dem 3. Jahrhundert gehalten! Die genauere Untersuchung hat sogar nachgewiesen, dass Macpherson nicht einmal das Gälische des 18. Jahrhunderts vollständig beherrscht hat: es finden sich zahlreiche Übersetzungsfehler in seiner Fälschung. Zu den heftigsten Gegnern Macphersons gehörte Samuel Johnson, mehr aus allgemein ästhetischen Gründen, aus Abneigung gegen das „Unklassische“ des Ossian, als aus philologischem Verständnis. Auch Hume leugnete sofort öffentlich die Echtheit des Ossian.

Der dichterische Wert der „Gesänge Ossians“, das muss die ernüchterte Kritik des 19. Jahrhunderts aussprechen, ist kein sehr großer. Macpherson hat die Kunst verstanden, den Ton zu treffen der so klingt wie Poesie; jedoch nach der Lektüre weniger Seiten entdeckt man die Manir, den „Trick“, und dann könnte man selbst bogenlang in derselben Tonart fortdichten. Die Form: eine schwülstige, rhythmisch angehauchte Prosa mit poetischen Blümchen, wirkt gleich einer unendlichen Melodie ermüdend bis zur geistigen Ohnmacht. Ich wage die Behauptung, dass es jetzt keinen lebenden Menschen gibt, der den ganzen Ossian gelesen, und ich rate auch niemandem, den Versuch zu wagen. Die Probe in Goethes „Werther“ — in dem Abschnitt: „Der Herausgeber an den Leser“ — ist die schönste Stelle und hat obendrein durch Goethes Übersetzung unendlich gewonnen. Indem ich die Leser darauf verweise, bemerke ich, dass ihr im Original der Anfang von *The Songs of Selma* entspricht.

Der Name „Selma" bezeugt die Beliebtheit des Ossian bei unsern Urgroßeltern. Selma, Malwina, Minona und Oskar gehören erst seit den Tagen der Ossian-Schwärmerei zu dem nichtkanonischen Kalender, aus dem poetische Eltern sich Namen für ihre Kinder wählen.

Ins Deutsche wurde Ossian wol ein Dutzendmal übersetzt, so auch durch Stolberg; ins Französische durch Letourneur, den ersten Übersetzer Shakspeares in Frankreich.

Inmitten der Blütenpracht der wiedergefundenen Poesie liegt ein einsames, verfallenes Grab, wie ein Moderfleck in dem großen Lebensfrühling zu Ende des 18. Jahrhunderts, und auf umgestürztem Grabkreuz lesen wir den Namen Chatterton.

Thomas Chatterton ward geboren in Bristol am 20. November 1752 und starb durch Selbstmord in London am 24. August 1770 mit 17 Jahren und 9 Monaten! Und dieser Jüngling, dieser Knabe ist außer Robert Burns der originellste englische Dichter des 18. Jahrhunderts! Mit 10 Jahren schrieb er folgende Verse:

Christ coming to Judgment.

Behold! just coming from above,
The judge, with majesty and love!
The sky divides, and rolls away,
T' admit him through the realms of day!
The sun, astonished, hides its face,
The moon and stars with wonder gaze
At Jesus' bright superior rays!
Dread lightninghs flash, and thunders roar,
And shake the earth and briny shore;
The trumpet sounds at heaven's command,
And pierceth through the sea and land;
The dead in each now hear the voice,
The sinners fear and saints rejoice;
For now the awful hour is come,
When every tenant of the tomb
Must rise, and take his everlasting doom.

Das ist nicht das ungesunde Abquälen eines frühreifen Wunderkindes: das ist Poesie. Auch Pope hat mit 12 Jahren sein erstes Gedicht geschrieben: eine poesielose Schülerarbeit, wie sie jeder talentvolle Tertianer von einiger Belesenheit fertig bekommt. Und Victor Hugo, das „*enfant sublime*", hat seine ersten beiden Gedichte mit 14 Jahren gemacht; aber sie verraten nichts von Victor Hugo noch von Poesie.

Mag sich die Physiologie mit diesem Wunder abfinden, wie sie kann: Chatterton ist unleugbar die wundersamste Erscheinung in

aller Kunstgeschichte. Es hat andere Wunderkinder gegeben, sagt man; Mozart spielte mit 10 Jahren glänzend Klavir und komponirte. Wo sind diese Kompositionen? haben sie irgendwelchen Wert? sind sie mehr als Spielereien? Und was das Klavirspielen angeht, so wird man es doch nicht ernstlich für eine künstlerische Schöpfung erklären. Chatterton ist das einzige Beispiel eines Kindes, welches ein Kunstwerk geschaffen. Das allein sichert ihm unsere Bewunderung; und wenn dazu eine Reife und Tüchtigkeit der Kunst, ein stetes Fortschreiten, und nun gar das tränenwerteste Geschick kommt, so geziemt es sich, bei diesem Knaben, an dem die Litteraturgeschichte meist hastig scheu vorbeihuscht, etwas länger zu verweilen.

In Bristol von ganz armen Eltern geboren — sie sind alle arm die Wunderkinder! — entwickelte er sich in den ersten 10 Jahren wie andere Kinder, nur dass er mehr las und weniger spielte als sie. Mit 10 Jahren schrieb er das oben mitgeteilte Gedicht, im 11. Jahr eine „Hymne für Weihnachten“ von kaum geringerem Schwunge; es war die gläubige Zeit im Leben des Dichterknaben. Alle Stadien jugendlicher Entwickelung hat er mit Ungestüm durchschritten: der religiösen Inbrunst folgte bald die Zweifelsucht, die ihn bei den meisten englischen Kritikern so unbeliebt gemacht; fast alle werfen ihm seine Ungläubigkeit („*infidelity*“) vor, einem Knaben! Und das, weil er in einem komischen Testament in Versen einige harmlos spaßige Wendungen sich erlaubt und auf einem Notizbuchblatt sein Glaubensbekenntnis dahin zusammengefasst hat: „Ein Mensch, der ein gutes, sittliches Leben führt, ist ein Christ“ — und: „Die Bühne ist die beste Schule der Sittlichkeit“. Aber dieser selbe „ungläubige“ Knabe hat unter dem furchtbaren Druck des Elends und angesichts des Hungertodes jene herrliche Hymne geschrieben: *Resignation*, deren letzte Strophen das rührendste Zeugnis ablegen für Chattertons Herz und Geist:

Oh teach me in the trying hour,
When anguish swells the dewy tear,
To still my sorrows, own thy power,
Thy goodness love, thy justice fear. —

But yet, with fortitude resigned,
I'll thank th' inflicter of the blow;
Forbid the sigh, compose my mind,
Nor let the gush of misery flow.

Then why, my soul, dost thou complain?
Why drooping seek the dark recess?
Shake off the melancholy chain,
For God created all to bless.

The gloomy mantle of the night,
Which on my sinking spirit steals,
Will vanish at the morning light
Which God, my East, my Sun, reveals!

Man weise das zweite englische Gedicht auf, welches von so tiefer Religiosität und zugleich von so echter Poesie erfüllt ist, wie diese Hymne des 17jährigen Chatterton, geschrieben wenige Monate bevor er in den Tod ging!

Mit 12 Jahren schrieb er für Lokalzeitungen Gedichte, Aufsätze, Spottverse, alles mögliche. Die eigentümliche Richtung auf das Altertümelnde erhielt er durch eine geheimnisvolle eiserne Kiste im Nachlass seines Vaters, in welcher er alte Handschriften zu finden gehofft; da sich solche nicht darin befanden, kam er auf die Idee, selbst dergleichen anzufertigen, und die Leichtgläubigkeit und Unwissenheit seiner Umgebung bestärkten ihn in diesem gefährlichen Handwerk. Dazu kam seine unermüdliche Beschäftigung mit der ältesten englischen Litteratur: wenige Gelehrte mögen um jene Zeit Chaucer so gründlich studirt haben, wie dieser 12jährige Knabe; daneben las er alles, was er über Geschichte, Sitten, Kostüme, Wappen etc. des alten Englands auftreiben konnte. Mit welchem Erfolge, bewies er in seiner Beschreibung der Eröffnung einer Brücke im 14. Jahrhundert, die er als authentisch einer Bristoler Zeitung einsandte; sie wurde gedruckt und für völlig echt gehalten. Um dieselbe Zeit fertigte er für einen ehrgeizigen Zinngießer einen Stammbaum nebst Familienchronik, um dessen Abstammung von einem der normanischen Eroberer zu beweisen!

Das Beispiel mit Ossian hat sicher auf Chatterton verführerisch gewirkt: was Macpherson gelungen, musste auch ihm gelingen. Die Art, wie er dem Publikum unter dem Titel „Rowleys Dichtungen“ seine eigenen Arbeiten als die eines poetischen Mönches aus dem 14. Jahrhundert vorführte, erforderte ungleich größeres Geschick und Wissen, denn Macphersons „Gesänge Ossians“ waren in ganz modernem Englisch abgefasst, Chattertons mussten das Englisch des 14. Jahrhunderts nachahmen. Das ist ihm nun so gut gelungen, dass viele gelehrte Leser sich täuschen ließen, ja dass dicke Bücher zum Beweise der Echtheit von Rowleys Dichtungen geschrieben wurden. Und doch lehrt die oberflächlichste Bekanntschaft z. B. mit Chaucer, dass die vermeintliche Altertümlichkeit der Sprache Chattertons sich beschränkt auf eine Anzahl alter Wörter und eine möglichst verwirrende Orthographie: im übrigen sind Versmaß, Ausdruck und Empfindung modern.

Nur in einigen Balladen hat Chatterton den echten alten Ton

getroffen: seine „Bristol-Tragödie, oder der Tod des Sir Charles Bawdin“ könnte in Percys Sammlung alter Balladen stehen, ohne dass ein Mensch sie für unecht hielte. Sie gehört zu den schönsten Dichtungen Chattertons. Ihre Länge erlaubt nur einige kurze Auszüge daraus zu geben:

Es blies wohl in sein Wächterhorn
Der muntre Federhahn:
Dem frühen Landmann kündigt er
Des goldnen Morgens Nahn.

Der König sah des Frührots Strahl
Die Dämmerung durchglühn.
Und hört den Raben krächzend schrein
Ein blut'ger Tag erschien.

„Recht hast du, sprach er, denn bei Gott,
Der tront in Herrlichkeit,
Charles Bawdin, samt den Spießgeselln.
Sie sollen sterben heut!“

Sir Canterlone erhält den Auftrag, Sir Charles sein Todesurteil zu bringen:

Und als er kam, der Kinder zwei
Und auch sein liebend Weib,
Mit heißen Tränen weinten sie
Um Badwin's stolzen Leib.

„O guter Charles! sprach Canterlone
Was ich dir künd', ist schlimm.“ —
„Sprich kühn, o Mann, so rief Sir Charles,
Was sagt des Königs Grimm?“ —

„Bevor die Sonn' vom Himmel flieht, —
Er schwur's bei seiner Ehr' —
(O dass ich dir's erzählen muss!)
Wirst du nicht leben mehr!“

„Wir sterben alle, rief Sir Charles,
Das schafft mir wenig Leid;
Was frommt mir eine Spanne mehr?
Gott Dank, ich bin bereit!

Doch deinem König sag', dass jetzt
Ich lieber sterben wollt',
Als wenn sein feiler Sklav ich wär
Und ewig leben sollt'.*)

Die Schilderung des Todeszuges gibt Chatterton Gelegenheit zur Entfaltung seiner schönsten Gabe: einer Plastik der Darstellung, die an Scott erinnert. Es folgt noch eine große Szene: wie Sir Charles auf dem Verbrecherkarren am Fenster des Hauses vorüberkommt, aus dem der König sich den Zug ansehen will, und ihm im Vorüberfahren seinen Fluch zuschleudert. Auch das blutige Ende wird uns nicht erspart.

Mit 16 Jahren sandte Chatterton an den sich mit seiner Altertumskunde und Kunstkennerschaft großtuenden Horace Walpole einige seiner Arbeiten, und der eitle Kunstkenner schrieb dem Knaben, den er für einen alten Gelehrten hielt, einen äußerst

*) Diese wie die folgenden Übersetzungen sind aus dem etwas überschwänglichen, aber sonst vortrefflichen Buche Püttmanns: Chatterton (1840). Die beste Textausgabe erschien 1871 in 2 Bänden (London, Bell & Daldy).

schmeichelhaften Brief. Da offenbarte sich ihm der hilfsbedürftige Knabe, ging ihn um seinen Beistand an, um aus der Schreibstube eines Advokaten erlöst zu werden, zu dem man ihn in die Lehre getan; aber der edle Lord wies den „Fälscher“ mit Rohheit von sich. Und doch hatte dieser nichtige Dilettant*) selbst eine litterarische Fälschung begangen, als er seinen Roman „Das Schloss von Otranto“ für eine Handschrift des 16. Jahrhunderts ausgab! Chatterton hat die Kränkung seines Stolzes durch den reichen Lord nie verwunden; man ist zu weit gegangen, indem man Walpole geradezu die Schuld an Chattertons Selbstmorde beimaß, aber ohne Schuld war er sicher nicht. Coleridge, der Chattertons Andenken mit Leidenschaft verehrte**), schrieb über Walpole: „O ihr Verehrer des Namens ‚Mensch‘! freut euch, dass dieser Walpole nur ein Lord war!“

Chatterton hat ein Jahr vor seinem Tode diesem Lord, der sich sonst so gern als Mäcenas aufspielte, ein Lied gewidmet, den bittern Ausdruck seines verletzten Knabenstolzes:

> — — Du höhntest, selbst gewiegt in Üppigkeit,
> Das freund- und vaterlose Kind, dess Leid
> Um Schutz dich fleht. — Du schaltst Betrüger mich.
> Und übtest du nicht gleichen Trug? O sprich:
> Wer schrieb Otranto? — —
> Umstrahlte mich des Reichtums blendend Licht,
> Wär' ich nicht arm, — Walpole, du hättest nicht
> Mich so geschmäht!

Der kräftige Schluss lautet im Original:

> But I shall live and stand
> By Rowley's side, when thou art dead and damned!

Der edle Lord mag sich die Seiten gehalten haben vor Lachen über diese Prophezeiung des Knaben von Bristol: — nun, das Verdammungsurteil hat ihm Coleridge gesprochen, und vergessen wäre der litterarische Geck auch längst, nennte man ihn nicht eben in jeder Biographie Chattertons.

---

*) Über Horace Walpole lese man Macaulays glänzenden Aufsatz in dessen *Essays*.

**) Eines der schönsten Gedichte von Coleridge ist die „Monodie auf den Tod Chattertons“. — Beiläufig sei erwähnt, dass Alfred de Vigny ein Drama *Chatterton* geschrieben.

Zwei Bände hat der 17jährige Dichter hinterlassen, das meiste darin metrische Arbeiten. Eine Tragödie in altem Stil: *Aella*, mit eingestreuten Liedern, ist die umfangreichste seiner Dichtungen. Das Beste darin sind eben jene Lieder, von deren einem der Anfang hier stehe:

O stimmt in meine Klage ein!
O lasst die bittern Tränen fließen,
Tanzt nie mehr Festtags frohen Reihn,
In Nacht mag unsre Lust sich schließen.
Mein Lieb ist tot,
Liegt frei von Not
Dort unter dem Weidenbaum.

Schwarz war sein Haar wie Winternacht
Weiß sein Gesicht wie Schnee im Lenze,
Und rosig wie des Morgens Pracht.
Das Grab nahm seiner Anmut Kränze.
Mein Lieb ist tot! etc.

Süss war sein Mund wie Drosselsang,
Sein Tanz so flüchtig wie Gedanken,
Zierlich sein Tambourin erklang. —
Nun halten ihn des Grabes Schranken.
Mein Lieb ist tot! etc.

Ich nenne ferner ein großes Bruchstück: „Die Hastingsschlacht“, darin Stellen von einer Kraft, dass man allen Zeugnissen der Wahrheit zum Trotz kaum glauben kann, dies habe ein Knabe zwischen dem 15. und 16. Jahre geschrieben. Die Ilias hat er wol kaum gelesen, höchstens in Popes Verunstaltung, — und doch lesen sich die Schlachtepisoden wie die in der Ilias, oder wie die am Schluss des Nibelungenliedes. So überschwänglich es jedem klingen mag, der die Originale nicht kennt —: zwischen Milton und Robert Burns ist neben Chatterton kein Dichter zu finden, bei dem Inhalt und Sprache sich so harmonisch zusammenfügen zu einer Wirkung, wie sie nur urwüchsige Dichterbegabung hervorrufen kann.

Fünf Monate vor seinem Tode, im April 1770, ging Chatterton nach London, mit goldenen Hoffnungen, fröhlich und siegesgewiss; im August desselben Jahres bettete man ihn auf dem Armenkirchhof in der Armesünderecke. Heute steht in Bristol ein großmächtig Denkmal des verhungerten und vergifteten Knaben: die Hälfte der Kosten hätte hingereicht, sein Leben und seine dichterische Freiheit zu sichern.

Was hat er in London nicht alles versucht, um sein Dasein zu fristen und seiner armen Mutter und Schwester Gaben der Liebe zu übersenden! Man lese nur die Briefe in die Heimat, — trotz dem Humor und der jugendlichen Ruhmredigkeit darin liesst man sie mit feuchten Augen, denn man weiß, dass sie geschrieben wurden unter dem Gefühl: wovon soll ich morgen leben? Er schrieb poli-

tische Briefe für Zeitungen, gleichzeitig mit Junius, unter dem Namen „*Decimus*“, darunter einige, die sehr wol unter den Junius-Briefen stehen könnten; die politische Reife lässt stellenweise zu wünschen, dagegen ist die Sprache völlig reif und ihres Gegenstandes sicher.

Selbst mit einer „Geschichte Englands“ hat sich der Ärmste getragen, und die älteren Perioden sachgemäß zu behandeln, waren wenige Männer in England damals fähiger als er.

Für den Text zu einer komischen Oper: *The Revenge*, der beiläufig sehr drollig ist und sich ganz gut liest, erhielt er die große Sume von 5 £; vor 45 Jahren bezahlte man bei einer Versteigerung für das Manuskript 150 £! Der Verdienst wurde größtenteils dazu verwendet, seiner Schwester Londoner Kleidertand und seiner Mutter chinesische Tassen zu schenken.

Aber es kam der Tag, an dem Chatterton kein Brot hatte; Freunde besaß er in London nicht; sich persönlich an einen der beliebten Schriftsteller zu wenden, dazu war er zu stolz. Wordsworth hat das Richtige getroffen in seiner kurzen Charakteristik Chattertons:

— — The marvellous boy,
The sleepless soul that perished in his pride.

Selbst seine brave Zimmerwirtin, die ihm den Hunger vom Gesicht las, wies er fast rauh mit ihren freundlichen Einladungen zurück. — Zwei Tage nach seinem Tode erfragte ein Gelehrter seine Bristoler Wohnung, fand die Mutter und erkundigte sich nach ihrem wunderbaren Knaben, dessen „Gedichte Rowleys“ er mit Entzücken gelesen, — zu spät!

Das Urteil der Mit- und Nachwelt über Chatterton ist durch zweierlei getrübt und verzerrt worden: einmal nannte man ihn einen Fälscher, und ferner begründete es seinen Dichterruhm mehr durch seine Jugend und sein tragisches Ende als durch den inneren Wert seiner Dichtungen. Was die Fälschung anlangt, so war sie schlimmstenfalls im Vergleich zu der auf Geldgewinn ausgehenden Betrügerei Macphersons ein unschöner litterarischer Kniff, der keinem Andern Schaden gebracht als dem armen Kinde, welches sie in seiner Weltunklugheit beging. Das böse Beispiel Macphersons muss Chatterton zur Entschuldigung dienen. Auch die Bereitwilligkeit, mit welcher der Bristoler Altertumsforscher an Chattertons erstes

litterarisches Qui-pro-quo: an die in scherzhafter Absicht veröffentlichte Beschreibung der „Einweihung der alten Bristoler Brücke“ glaubte, hat ihn leider darin bestärkt, seine außergewöhnlichen Sprachkenntnisse und kulturgeschichtlichen Studien zu einer Hinterslichtführung des gelehrten Haufens zu missbrauchen. Auch wird Chattertons Schuld dadurch gemildert, — ganz abgesehen von seiner Jugend: mit 12 Jahren begann er sein Märchen von Rowley —, ja sie wird fast ganz beseitigt durch das Freisein des jungen Dichters von jeder gewinnsüchtigen Absicht. Er wollte durchdringen, weiter nichts; dass man ihn, den Knaben, wegen seiner eigenen Dichtungen anerkennen würde, war sehr zweifelhaft; wie sollte er sich von einer Provinzialstadt aus vernehmlich machen? Rowley muss man einfach als ein Pseudonym Chattertons ansehen; und wer so wie er sich in die äußere Farbenpracht, die Sprache und Sinnesart des alten Englands vertieft hatte, der durfte sich mit größerem Recht mit seinem ersonnenen Mönch Rowley eins fühlen, als der geldgierige Macpherson, der seine eigenen Schwärmereien durch einen ohnehin bei seinen Landsleuten in Schottland stets berühmt gewesenen Namen wie Ossian deckte.

Bei Chattertons Rowley-Gedichten liegt die Unwahrheit ganz obenauf: man ändere die Orthographie*), und man hat die echten Werke eines Dichters vor sich, der nicht zu den unbedeutenden zählt

Man hat gesagt, — oder vielmehr eine Litteraturgeschichte hat es der andern nachgeschrieben —, die in modernem Englisch verfassten Gedichte Chattertons seien schwächer als die andern, und er habe etwas Tüchtiges nur in diesen Nachahmungen der alten Dichter geleistet. Das ist, mit Verlaub, nicht wahr! Zunächst sind seine Rowley-Gedichte, abgesehen von einigen alten Worten und einer erfundenen Orthographie, sprachlich ganz moderne Gedichte, die durch den Abdruck im üblichen Englisch garnichts verlieren, ja sich kaum ändern. Sodann gehören die im modernen Englisch geschriebenen, oben mitgeteilten religiösen Gedichte zu dem Schönsten, was Chatterton gedichtet, ja was es überhaupt an religiöser Poesie in England gibt**). Endlich hat er außer den „Rowley-Ge-

*) Die neueste Ausgabe von 1871 hat diesen vernünftigen Schritt getan.

**) Besonders interessant in dieser Beziehung ist eine Vergleichung von Chattertons *Resignation* und mehreren Gedichten ähnlichen Gedankenganges von Burns.

dichten“ überhaupt nicht viel Poetisches geschrieben, man müsste denn die Gesellschaftsverse, mit denen er den kleinen Dämchen von Bristol als Knabe den Hof gemacht, zu seinen „Poesien“ rechnen, was jedenfalls ein Unfug wäre. Sie gehören gar nicht in die Ausgaben seiner Dichtungen hinein.

Als unser Heinrich von Kleist freiwillig aus dem Leben schied, war sein Geist halb umnachtet; Chatterton hat es mit Widerstreben verlassen; das rauhe Geschick stieß ihn mehr aus dem Leben hinaus, als dass er ging. Man vergesse aber dieses herzzerreißende Geschick, man vergesse selbst das „Alter“ des Dichters und lese seine Gedichte lediglich um ihrer selbst willen, — auch dann wird man zu dem Urteil kommen, welches Walter Scott über ihn gefällt in den schönen Versen:

> Ihr, die ihr im Schoß des Überflusses saßt,
> O dass seine Not zu lindern ihr vergaßt!
> O dass ihr nicht liebreich fasstet seine Hand
> Und zurück ihn zogt vom dunkeln Schicksalsrand,
> Euch wäre jetzt des Vaterlandes Dank
> Für eines neuen Shakespeare oder Milton Sang.

Über Chatterton enthalten die Litteraturgeschichten meist wenige Zeilen, über Gray viele Seiten; die Gerechtigkeit fordert das umgekehrte Verfahren. Taine erwähnt Chattertons Namen nicht einmal! Er wusste eben gar nichts mit dieser seltsamen Erscheinung anzufangen; die Zauberformel des „*Milieu*“ passt nicht auf solche Wunderkinder.

Thomas Gray (1716—1771) war ein sehr gelehrter Mann, Sprachkenner, Botaniker, Historiker, — aber ein Dichter war er nicht. Seine Sprachkenntnisse befähigten ihn wol, auf Walpoles Anfrage Chattertons Rowley-Gedichte nicht als Erzeugnisse des 14. Jahrhunderts zu erkennen, wozu herzlich wenig gehörte; aber er war nicht im Stande, ihren rein poetischen Wert zu würdigen, und nicht großherzig genug, sich teilnehmend nach dem Bristoler Knaben zu erkundigen, der solche „Fälschungen“ zu dichten vermochte. Freilich war es bequemer, eine großmächtige „Ode auf den Fortschritt der Poesie“ zu dichten.

Die Gesamtausgabe seiner Werke (London 1825) enthält, außer einigen Stammbuch- und ähnlichen Versen, im ganzen nur etwa 15 Gedichte. Wer mit einem so kleinen litterarischen Gepäck An-

spruch auf Berühmtheit macht, darf nicht viel leichte Ware darunter haben: Gray dagegen hat nicht ein einziges Gedicht geschrieben, von dem die mildeste Kritik sagen könnte, es gehöre zur eigentlichen Poesie. Er hat Oden in pindarischen Versmaßen gedichtet: von Pindar haben sie nichts als den äußerlichen Strofenbau. Gray ist ein Anachronismus: seine dichterische Art weist ihn zurück in die Zeit Popes. Damals hätte er zu den gefühlvollen Dichtern gezählt; als Zeitgenosse Macphersons, Chattertons und Cowpers sieht er merkwürdig unzeitgemäß aus. In der Natürlichkeit leistet er vielleicht das Höchste durch seine Ode auf den Tod einer Lieblingskatze, die im Goldfischteich ertrank; im übrigen bemüht er sich, Horaz und Pindar nachzuahmen.

Auch sein bekanntestes Gedicht: „Elegie, geschrieben auf einem Dorfkirchhof" kann ich beim besten Willen nicht für Poesie erklären eine stimmungsvolle, etwas schläfrige und sehr gemeinplätzliche Betrachtung über die Vergänglichkeit und Nichtigkeit alles Irdischen; aber Poesie? — Sie hebt an:

> The curfew tolls the knell of parting day,
> The lowing herds wind slowly o'er the lea,
> The plowman homewards plods his weary way,
> And leaves the world to darkness and to me.
> Now fades the glimmering landscape on the sight,
> And all the air a solemn stillness holds,
> Save where the beetle wheels his droning flight,
> And drowsy tinklings lull the distant folds

Es folgen noch 30 Strofen von gleichem dichterischen Temperament. Man lehrt in allen englischen und deutschen Schulen, das sei lyrische Poesie und Gray ein großer Lyriker; in England kennt jeder Gebildete die Dorfkirchhofselegie auswendig und hält, weil man es ihm als Kind gesagt, Gray für einen der größten Dichter Englands: — aber das genügt nicht, um einem Manne den Kranz zu reichen, der in seinem ganzen Leben nicht eine Strofe, nicht einen Vers geschrieben, die unser Herz ergreifen. Der am häufigsten angeführte gescheite Vers von Gray:

> Where ignorance is bliss
> 'Tis folly to be wise

ist ganz bezeichnend: Gray hat nie ein törichtes Wort geschrieben, aber auch nie ein dichterisches.

Ein ganz anderer Poet jener Übergangszeit ist **William Cowper** (1731—1800). Wie er mit seinem Leben bis hart an die Schwelle des neuen Jahrhunderts reicht, so ist er auch von den zu Lebzeiten Popes geborenen Dichtern Englands der modernste in seiner Empfindung und Sprache. Cowper hat von allen Dichtern des 18. Jahrhunderts — Chatterton und Burns mit ihrer Eigenart immer ausgenommen — am wenigsten von jenem eigentümlichen Roccocco-Wesen, das sich aus französischer Ziererei und mythologischem Aufputz zusammensetzt und uns heute wie der Duft längst verwelkter Blumen berührt. Er ist merkwürdig einfach und wahr; etwas rednerisch, aber es ist die Beredsamkeit des Herzens, nicht der Zunge. Durch und durch tüchtig und freiheitlich, ist Cowper dennoch einem sehr trüben Geschick erlegen: er verfiel in religiöse Schwärmerei und Selbstpeinigung und bald darauf in Wahnsinn. Mehrmals gewann er seine geistige Klarheit wieder, doch starb er in völliger Umnachtung. Und gerade von diesem beklagenswerten Opfer des berüchtigten englischen „Spleen" rührt eines der ergötzlichsten englischen Gedichte her, welche je geschrieben wurden: „Die lustige Historia von John Gilpin", die Geschichte von dem Londoner Philister, der zur Feier seines Hochzeitstages mit Weib und sechs Kindern eine vergnügliche Landpartie unternimmt, jene im Wagen, er hoch zu Ross, und der dann von dem merkwürdigen Gaul viel weiter entführt wird, als sein Reiter beabsichtigt. Es ist zu lang, um auch nur im Auszug hier mitgeteilt zu werden; doch rate ich dringend, dieses Prachtstück gutenglischen Humors einmal zu lesen. „John Gilpin" hat nach Cowpers eigenem Geständnis ihn, den melancholischen Mann, bei der Abfassung eine ganze Nacht vor Lachen nicht schlafen lassen. Ein so lustiger, grundguter Humor war vielleicht seit Shakspeares Tagen in England nicht mehr zum Vorschein gekommen.

Indessen, der Ernst überwiegt in Cowpers Werken*). Besonders wirksam wird er in seinen Gedichten politischen Inhalts. Die Stelle in seinem längeren Lehrgedicht *The Task* (Die Aufgabe) über die Bastille, geschrieben vor ihrer Zerstörung, ist ein ergreifendes Stück englischer Freiheitsdichtung. In diesem Gedicht findet sich auch der berühmte Vers zum Preise Englands:

*) Eine schöne Gesamtausgabe erschien 1849 (London) in einem Bande.

England, with all thy faults I love thee still —
My country! and, while yet a nook is left,
Where English minds and manners may be found,
Shall be constrain'd to love thee.

Ich erwähne ferner von diesem Dichter, den man meist nur wegen seiner gefühlvollen Naturbetrachtungen rühmt, die männliche Hymne auf die Freiheit in seinem so harmlos anhebenden *Table-Talk* (Tischgespräch):

Slaves fight for what were better cast away --
The chain that binds them, and a tyrant's sway;
But they, that fight for freedom, undertake
The noblest cause mankind can have at stake:
Religion, virtue, truth, whate'er we call
A blessing — freedom is the pledge of all.
O Liberty! the prisoner's pleasing dream
The poets' muse, his passion, and his theme;
Genius is thine, and thou art Fancy's nurse. — —
Place me where Winter breathes his keenest air,
And I will sing, if Liberty be there;
And I will sing at Liberty's dear feet
In Afric's torrid clime, or India's fiercest heat!

Cowper lässt auch gar keinen Zweifel darüber, was er er unter „Freiheit" versteht; als richtiger Engländer schwärmt er nicht für eine inhaltlose oder vieldeutige Phrase, sondern für das männliche Freisein von der Willkür der Menschen. Diese Klarheit und Gradheit der Sprache sind Cowpers größte äußere Vorzüge. Auch ihm war, wie so vielen Dichtern des 18. Jahrhunderts, das eigentliche Lied versagt; doch ist alles, was er geschrieben, volkstümlich und schwungvoll. Will man den großen Umschwung, der sich seit den Tagen Thomsons in der poetischen Sprache vollzogen, richtig messen, so vergleiche man Cowpers Gedicht „Als ich meiner toten Mutter Bild erhielt" mit dem frostigen Gedicht Thomsons auf den Tod seiner Mutter. Hier der Anfang aus Cowpers schöner Dichtung:

Oh that those lips had language! Life has passed
With me but roughly since I heard thee last.
Those lips are thine, — thy own sweet smile I see,
The same that oft in childhood solaced me;
Voice only fails, else how distinct they say:
„Grieve not, my child, chase all thy fears away!"
My mother! when I learnt that thou wast dead,
Say, wast thou conscious of the tears I shed?

Hovered thy spirit o'er thy sorrowing son,
Wretch even then, life's journey just begun?
Perhaps thou gavest me, though unfelt, a kiss,
Perhaps a tear, if souls can weep in bliss.
Ah, that maternal smile! It answers: Yes!
I heard the bell tolled on thy burial day,
I saw the hearse that bore thee slow away,
And, turning from my nursery window, drew
A long, long sigh, and wept a last adieu!

Bemerkenswert sind noch drei Gedichte gegen die Negersklaverei, das eine die „Klage eines Negers", ein bischen zu sentimental, um recht wirksam zu sein; das andere: „Der Morgentraum", ein begeisterter Hymnus auf den Sieg der Freiheit über die Knechtschaft; das dritte die Behandlung derselben Frage in komischer, aber ungemein treffender Form: nämlich der Monolog eines englischen Spießbürgers, der zwar in der Theorie die Sklaverei hasst und die armen Neger bedauert, in der Praxis aber nicht weiß, wie er ohne die Arbeit der Sklaven seinen englischen Komfort beibehalten kann:

I pity them greatly, but I must be mum,
For how could we do without sugar and rum?
Especially sugar! so needful, we see,
What, give up our desserts? our coffee, and tea?!

Und ein Dichter, der in diesem Gedicht den Tendenzhumor, in „John Gilpin" den Humor um des Humors willen so meisterlich zu entfesseln wusste, war der größte Melancholikus und ist in schwermütigem Wahn untergegangen!

Zweites Kapitel.

Die Männer des öffentlichen Lebens und die Historiker.

Pitt. — Burke.
Junius. — Adam Smith. — Sheridan. — Hume. — Robertson. — Gibbon.

Das politische Leben Englands kümmert uns hier natürlich nur, insoweit es die Litteratur beeinflusst oder gar Beiträge zu ihr von Bedeutung geliefert hat. Ähnlich wie einige von Bismarcks Reden nicht nur der politischen, sondern zugleich der litterarischen

22*

Geschichte angehören werden, so zählt auch vieles aus der englischen Parlamentsberedsamkeit der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts zur Litteratur. Es war die Zeit, da man das Reden im Parlament auch als eine große Kunstleistung ansah, eine Anschauung, die sich in den modernen Parlamenten immer mehr verliert. An den politischen Reden jener Zeit kann man seine Sprache bilden; an denen unserer Tage sie so verderben wie an der Lektüre von Zeitungen und schlechten Büchern.

Für England war die letzte Hälfte des 18. Jahrhunderts einer der ereignisvollsten Abschnitte seiner Geschichte. Vor allem griff der Abfall Nordamerikas vom Mutterlande tief in die politische Bewegung Englands ein; später die Regelung der Verhältnisse in Ostindien mit dem berühmten Monstreprozess gegen Warren Hastings, und am Ausgang des Jahrhunderts die Kriege mit Frankreich nach dem Ausbruch der französischen Revolution.

Um diese drei Hauptbegebenheiten gruppirt sich die Beredsamkeit dieser Epoche.

Obenan in der Reihe der großen Staatsmänner und Redner steht **William Pitt**, später Earl of Chatham (1708—1778), mit dem ehrenden Beinamen „Der große *Commoner*“, bis er sich zum Grafen machen ließ. Zwei Reden vor allen verdankt er seine Berühmtheit: der mit der scharfen Zurückweisung des Spottes über seine Jugend, obwol er damals 32 Jahre alt war, und der in allen englischen Lesebüchern zu findenden Rede, die er als Greis gegen die von England beabsichtigte Verwendung der Indianer im Kriege gegen die nordamerikanischen „Rebellen“ hielt. Jeder englische Gymnasiast kennt die letztere Rede. Bemerkenswert darin ist u. a. die Stelle, wo er das Betragen der ihre Untertanen an England verhandelnden kleinen deutschen Fürsten brandmarkt.

Als Probe von Pitts Beredsamkeit stehe hier der Schluss seiner Rede gegen die Verwendung von Indianern im Kriege:

„Ich weiß nicht, welche Begriffe dieser Lord (Lord Suffolk) von Gott und Natur haben mag; allein ich weiß, dass solche verabscheuungswürdigen Grundsätze der Religion und der Menschlichkeit in gleichem Maße widerstreiten. — Ich rufe die Ehre Eurer Herrlichkeiten an, dass Ihr die Würde Eurer Vorfahren wahret. Ich rufe den Geist und die Menschlichkeit meines Vaterlandes zum Schutze unserer Volkstümlichkeit auf, beschwöre den Genius unserer Verfassung.“

Und mit einem Hinweis auf das Bild der Zerstörung der Armada durch Lord Howard, welches an der Wand des Sitzungssaales zu sehen war, fährt er fort:

„Umsonst führte er eure siegreichen Flotten gegen die prangende Armada Spaniens, umsonst verteidigte er die Ehre, die Freiheiten, die protestantische Religion dieses Landes gegen die willkürlichen Grausamkeiten des Papsttums und der Inquisition, wenn diese mehr als papistischen Grausamkeiten und inquisitorischen Missetaten unter uns gebilligt und zur Satzung werden, aufgeboten inmitten unserer alten Genossen, Freunde und Verwandten; die erbarmungslosen Kannibalen losgelassen, die da dürsten nach dem Blute des Mannes, des Weibes, des Kindes! Die ungläubigen Wilden getrieben — gegen wen? Gegen eure protestantischen Brüder! ihr Land zu verwüsten, in ihre Häuser zu brechen, ihr Geschlecht, ihren Namen zu zerstören durch diese furchtbaren Höllenhunde der Wildnis. Höllenhunde der Wildnis! sage ich. Spanien ließ seine Bluthunde los, um die unglücklichen Völkerschaften Amerikas zu vernichten, und wir übertreffen noch das Beispiel spanischer Grausamkeit! Wir hetzen diese wilden Höllenhunde gegen unsere Brüder und Landsleute in Amerika, die mit uns eine Sprache, ein Gesetz, eine Freiheit und Religion haben, die unser sind durch das Band der heiligsten menschlichen Gefühle!

Mylords! ich bin alt und schwach und jetzt nicht imstande, weiter zu sprechen; aber mein Gefühl und mein Unwille waren zu stark, als dass ich weniger hätte sagen können. Ich hätte diese Nacht keine Ruhe finden können in meinem Bette, hätte mein Haupt nicht auf mein Kissen niederlegen können, wenn ich nicht meinem ewigen Abscheu gegen so ausgeartete, ungeheure Grundsätze Luft gemacht hätte!“ (Deutsch von Schwetschke.)

Von diesem gewaltigen Meister des Wortes, den, nach dem lateinischen Sprichwort, das Herz beredt machte, schrieb William Cowper die schönen Verse (in seinem „Tischgespräch“):

In him Demosthenes was heard again,
Liberty taught him her Athenian strain;
She clothed him with authority and awe,
Spoke from his lips, and in his looks gave law.
His speech, his form, his action, full of grace,
And all his country beaming in his face,
He stood, as some inimitable hand
Would strive to make a Paul or Tully stand.
No sycophant or slave, that dared oppose
Her sacred cause but trembled when he rose;
And every venal stickler for the yoke
Felt himself crush'd at the first word he spoke.

Für dieselbe gute Sache der Freiheit kämpfte **Edmund Burke** (1730—1797). Man bedenke, was es heißt, in einem Parlament zu

Gunsten des Feindes aufzutreten, mit dem das Vaterland Krieg führt! Die Reden Pitts und Burkes über den Krieg gegen die amerikanische Unabhängigkeit muss man lesen, um zu begreifen, worin der Kern von Englands Größe liegt, und den gewaltigen Unterschied zwischen englischer und französischer Freiheitsberedsamkeit zu erfassen. Hinter allen Reden der Freiheitsmänner des französischen Konvents lauerte das Henkerbeil, drohte die Gewalt; im englischen Parlament sprachen freie Männer zu freien Männern, und ihre einzigen Waffen waren das Recht und das begeisterte Wort.

Burke legte den Grundstein zu seinem Ruhm in derselben denkwürdigen Sitzung (1778), in der William Pitt nach einer Rede zum Tode erschöpft zusammenbrach. Merkwürdig aber bleibt es, dass der Mann, der die Rebellion der Nordamerikaner verteidigte, von einem fanatischen Hass gegen die französische Revolution und ihre Führer erfüllt war und sich zeitlebens jedem Friedenschluss mit den „Regiciden" widersetzte. Für seine Angriffe auf die französische Revolution war Burke jedes Mittel recht, selbst solche rednerische Harlekinspäße, wie der, dass er einmal über den geheimen Ankauf von Dolchen durch die Revolutionäre sprechend den Liberalen zurief: „Dies werden Sie durch Ihre Allianz, durch Ihre Verbrüderung mit Frankreich gewinnen!" und dabei einen als Theaterrequisit unter dem Rock versteckten Dolch hervorzog und zur Erde warf. Pitts Rhetorik war heißblütig, manchmal blumenreich, ciceronianisch, aber stets von innerster Überzeugung getragen; Burke war der berechnendere Künstler und feinere Dialektiker.

Von der Beredsamkeit jener bewegten Zeit hat sich als dauernder Besitzstand der englischen Litteratur vor allen die eines namenlosen Mannes erhalten: die berühmten **„Junius-Briefe"**.

Lord Byron hat ihrem Verfasser, dem *„Nominis umbra"*, wie er sich auf dem Mottoblatt seiner Briefe selbst genannt, in der „Vision des jüngsten Gerichts" ein bleibendes Denkmal gesetzt. König Georg III. kommt an die Himmelspforte und muss sich einem peinlichen Verfahren unterziehen, ehe er eingelassen wird; Erzengel und Teufel streiten sich um seine Seele und rufen Zeugen für und gegen ihn auf. Der Teufel spricht:

> „Ruft Junius!" — Aus dem Haufen stelzt' ein Schatten
> Und bei dem Namen ein Gedräng entstand,
> Dass selbst die Geister keinen Platz mehr hatten. —

Grau, lang und dürr, als wär' er schon auf Erden
Ein Schatten bloß gewesen, kam ein Mann,
Lebhaft von Gang, energisch von Geberden.
Nichts aber zeigte Stand und Abkunft an;
Bald schien er klein, bald wieder groß zu werden,
Erst finster und voll wilder Laune dann,
Und sein Gesicht schien ohne Unterlass
Sich zu verwandeln, — niemand wußt' in was. — —

„Wer bist du?“ fragte Michael, worauf
Der große Schatten eines Schattens sagte:
„Schlag nur den Titel meines Buches auf:
Wonach vergebens ein Jahrhundert fragte,
Das geb ich hier so leicht nicht in den Kauf.“
Und Michael fuhr fort: „Gab der Beklagte
Dir Grund, zu grollen?“ — Junius aber rief:
„Erst lasst ihn Rede stehn auf meinen Brief! (vgl. S. 347.)

„Mein Klaglibell wird unvergessen bleiben,
Wann längst das Erz auf seiner Gruft zerfiel.“ —
„Weißt du dich frei von allem Übertreiben?“
Sprach Michael; „schriebst du nie ein Wort zu viel,
Das dich verdammt, wenn falsch? Kam nie beim Schreiben
Verbitterung und Leidenschaft ins Spiel?
Gesteh's!“ — „Verbittrung!“ schrie der bleiche Gast,
„Ich liebte England und hab' ihn gehasst!

Und was ich schrieb, das schrieb ich: also lasst
Auf sein Haupt oder meins die Folgen kommen.“
Er sprach's, und eh' er ausgeredet fast,
War *Umbra Nominis* wie Rauch verschwommen.
(Deutsch von O. Gildemeister.)

Es gibt Lagen im politischen und litterarischen Leben, welche die Namenlosigkeit rechtfertigen, ja sie zu einer Notwendigkeit machen. „Junius“ hätte die ungeheure Wirkung mit seinen Briefen nicht erzielen können, wenn man den Verfasser gekannt hätte. Mit völliger Sicherheit kennt man ihn noch heute nicht, doch haben scharfsinnige Untersuchungen, darunter auch solche von Deutschen (zuletzt in einer Schrift von F. Brockhaus: „Die Briefe des Junius“, Leipzig 1875), es höchst wahrscheinlich gemacht, dass ein hoher Beamter des Kriegsministeriums, Sir Philip Francis (1740—1818) hinter jener brieflichen eisernen Maske gesteckt hat.*)

*) Vgl. darüber auch Hans Blums Studie: „Die Briefe des Junius“ in der „Magdeburger Zeitung“ (1883, No. 409—417). Blum hat „Junius“ auch zum Gegenstande eines seiner spannungsvollsten Dramen gemacht.

Die äußere Veranlassung gab dem jungen Staatsmann die schreiende Rechtsverletzung bei Gelegenheit der Ausstoßung des giltig gewählten Mitgliedes Wilkes. Ein Fall, der manche Ähnlichkeit mit der erst jüngst erledigten Bradlaugh-Frage hat, nur dass das jetzige Unterhaus die Rechtsverletzung gegen Bradlaugh aus den eigenen Mitteln seiner Bigotterie leistete, während das Parlament von 1760—1770 vom Ministerium bestochen, geradezu durch Geld erkauft, einem gewählten Mitgliede den Sitz im Hause verweigerte und statt seiner den Minderheitskandidaten als gewählt erklärte! Dieser Eingriff in die Grundrechte der englischen Verfassung, die vom König Georg III. und seinem elenden Ministerium unter dem Herzog von Grafton) veranlasst und aufrecht erhalten wurde, hatte eine derartige Bewegung des Unwillens in England hervorgerufen, dass ein gewaltsamer Ausbruch bevorzustehen schien. In „Junius" fand der Unwille des rechtlich und freiheitlich gesinnten Volkes seinen Stimmführer: am 21. Januar 1769 erschien in dem *Public Advertiser* ein offener Brief, unterzeichnet „Junius", der gegen das Ministerium eine Sprache führte, wie sie selbst im Lande der Pressfreiheit bis dahin unerhört gewesen. Drei Jahre lang dauerte dieser Krieg gegen die Gelüste des Absolutismus, bis zum Januar 1772, mit steigender Erbitterung und sich stets überbietender Schärfe. Alle kamen an die Reihe, welche es mit dem Ministerium hielten. Die Prozesse, welche dieses dem Drucker machte, führten zu keinem Resultat: weder erfuhr man den Namen des Verfassers der „Junius-Briefe", noch hörten diese auf; der Drucker bezahlte seine gelinden Geldstrafen, und „Junius" schrieb weiter. Man bedenke, dass damals in Frankreich Ludwig XV. mit Hilfe der Bastille regirte, und man frage sich, was selbst unter dem erleuchteten, dem philosophischen König Friedrich von Preußen Drucker und Verfasser solcher Briefe für ein Schicksal erfahren hätten, — und dann würdige man den Zustand der Freiheit Englands im 18. Jahrhundert unter einem seiner absolutistischsten Herrscher! So kämpfte ein Mann aus dem Dunkel heraus gegen die ganze amtliche Welt. Freilich konnte er das nur, weil er sich unterstützt fühlte durch die laute und stille Zustimmung des überwiegenden Teiles seines Volkes: jedem neuen Brief wurde mit Spannung entgegengesehen.

Die Lektüre der „Junius-Briefe" hat seitdem natürlich in Eng-

land das eigentliche politische Interesse verloren; die Rechte, für welche „Junius“ damals so beredt eintrat, sind längst felsenfeste Errungenschaften Englands. Dennoch gehören die „Junius-Briefe“ inhaltlich wie sprachlich zur klassischen Prosalitteratur der Engländer; und wenn man auch manche überflüssige Schärfe und manche bittere Persönlichkeit daraus wegwünscht, man liest sie immer wieder mit klopfendem Herzen und leuchtenden Augen. Denn hier werden alle höchsten Fragen des politischen Lebens von einem nicht radikalgesinnten, erfahrenen Staatsmann mit Feuer, aber auch mit Scharfsinn, mit allen besten Fähigkeiten des Kopfes und des Herzens behandelt, — Fragen, die für England keine Fragen mehr, für fast alle andern Völker aber noch bis heute ungelöst geblieben sind. Ministerverantwortlichkeit, Vorrechte der Krone, Stellung des Parlaments zur Krone, Botschaften der Krone an das Parlament: man sieht, lauter Fragen, die in vielen Ländern, selbst in einigen ganz nahe belegenen, noch jetzt zu den „brennenden“ gehören. Mancher berühmte Politiker unserer Tage hat sich seine besten Argumente aus den Junius-Briefen geholt!

Die Briefe wurden nachmals von „Junius“ gesammelt und herausgegeben, ohne den Schleier der Verfasserschaft zu lüften. In der „Widmung an die englische Nation“, vielleicht dem wertvollsten Teile des Buches*), heißt es:

Wann einst Könige und Minister vergessen sind, wann die Kraft und Richtung persönlicher Satire nicht mehr verstanden wird, und die Maßregeln nur noch in ihren entferntesten Folgen fühlbar sind, wird man, hoffe ich, in diesem Buche noch immer Prinzipien finden, die wert sind auf die Nachwelt überzugehen. —

Lasst Euch von mir ermahnen und beschwören, nie einen Angriff auf Eure politische Verfassung, wie gering Euch der Fall auch scheinen möge, ohne entschlossenen und beharrlichen Widerstand durchgehn zu lassen. Ein Vorgang erzeugt den andern. Sie häufen sich schnell und werden zum Gesetz. — — Seid versichert, dass die Gesetze, welche uns und unsere bürgerlichen Rechte schützen, aus der Verfassung entspringen und mit ihr fallen oder fortblühen müssen. —

Ich darf nicht zweifeln, dass Ihr einmütig die Wahlfreiheit behaupten werdet. Aber es sind Fragen erhoben worden, über die Eure Entscheidung ebenso deutlich und einmütig sein sollte. Lasset es in Eure Seele geschrieben

*) Eine sehr zierliche Ausgabe in zwei Bändchen erschien 1859 in Paris (Baudry); eine vorzügliche deutsche Übersetzung rührt von Arnold Ruge her (1847), nach der ich die Zitate gebe.

sein, lasset es Eure Kinder sich einprägen, dass die Freiheit der Presse das Palladium aller bürgerlichen, politischen und religiösen Rechte des Engländers ist, und dass das Recht der Geschwornen, in allen denkbaren Fällen einen allgemeinen Ausspruch über Schuld oder Unschuld zu tun, ein wesentlicher Teil Eurer Verfassung ist, der durch die Richter nicht kontrolirt oder beschränkt, noch durch die Gesetzgeber in irgendeiner Art in Frage gestellt werden darf.

Die Gewalt des Königs, der Lords und der Gemeinen ist keine willkürliche Gewalt. Sie sind die Beauftragten, nicht die Eigentümer des Staats. Das Lehn ist unser.*)

Sodann ein Beispiel von der Art des persönlichen Angriffs in den „Junius-Briefen“.

Aus dem 15. Brief:

An Seine Gnaden den Herzog von Grafton (damaligen Premier).

Mylord, 8. Juli 1769.

Wenn die Natur Ihnen einen Verstand gegeben hätte, der fähig wäre mit den Wünschen und Grundtrieben Ihres Herzens Schritt zu halten, so hätte sie aus Ihnen vielleicht den furchtbarsten Minister gemacht, der je unter einem beschränkten (im Original *limited*, auch doppelsinnig) Monarchen daran arbeitete, ein freies Volk zu Grunde zu richten. Wo weder Schamgefühl noch Vorwürfe des Gewissens, noch Furcht vor Strafe die Pläne eines Ministers in Schranken halten, würde das Volk nur zu viel Grund haben, seine Lage zu beklagen, wenn es nicht in der Verstandesschwäche des Ministers wieder einigen Beistand fände. Wir müssen der gütigen Vorsehung dafür danken, dass die äußerste Verdorbenheit des Herzens zuweilen merkwürdigerweise mit einem verworrenen Verstande verbunden ist, welcher selbst den stärksten Lieblingsneigungen entgegenwirkt und denselben Mann zu einem Verräter ohne Geschick und zu einem Heuchler ohne Maske macht. — —

Im weiteren Fortgange der Briefe wurde Junius kühner und kühner. Seine Angriffe gingen in dem Maße, wie der König die persönliche Leitung der Regirungsgeschäfte an sich riss, mehr und mehr gegen diesen selbst. Junius wurde verfassungswidrig, nachdem der König es geworden. In seinem ersten Brief hatte er die Person des Königs aus dem Spiel gelassen und alle Verantwortlichkeit für die Missregirung dem Ministerium aufgebürdet. Man lese, wie seine Sprache vom 21. Januar 1769 bis zum 22. Juni 1771 eine andere geworden ist:

---

*) Man sieht, auch bei „Junius“ hat die Lehre Lockes von der Souveränetät des Volkswillens, selbst gegen die Gesetzgebungsgewalten, Nachfolge gefunden.

Aus dem 49. Brief:

(An Grafton.)

Die tiefe Hochachtung, welche ich gegen den gnädigen Fürsten hege, der dieses Land ebenso sehr zu seiner Ehre als zur Zufriedenheit seiner Untertanen regirt und der Sie unter seiner Fahne zu Ihrem Range wiederherstellt, wird Sie von einer Menge Vorwürfe retten. — — Obgleich ich nicht so sehr für das Urteil Seiner Majestät eingenommen bin, um zu behaupten, dass die königliche Gunst Berge von Schande beseitigen könne, so dient sie doch wenigstens zur Verminderung, ohne Zweifel teilt sie die Bürde. Solange ich mich erinnere, wie viel Verdienst sein geheiligter Charakter in Anspruch nimmt, kann ich Sie nicht, ohne grobe Verletzung des Anstandes, den erbärmlichsten und niederträchtigsten Gesellen im ganzen Königreich nennen. Ich verwahre mich, Mylord, ich halte Sie nicht dafür, solange noch ein Mann lebt, der Sie seines Vertrauens würdig und geeignet findet, an seiner Regirung teilzunehmen. —

Ist das nicht eine furchtbare Sprache, zumal für deutsche Leser, welche in der Furcht vor dem freien Wort erzogen sind und hinter jeder Kritik eines Ministers Staatsanwalt und Büttel wittern? In England sind bekanntlich seit den Tagen des „Junius“ Pressprozesse beleidigter Minister gegen Zeitungsschreiber immer seltener geworden; die Minister handeln darin wie die römischen Triumphatoren, welche die Spottlieder als mit zum Triumph gehörig ansahen.

Im 35. Brief wandte sich „Junius“ an den König selbst, — zwar in einer Form, welche den Anstand wahrt, aber für jeden Leser verständlich genug. Er schreibt seinen Brief an den Drucker des *Public Advertiser*, worin er die, natürlich unmögliche, Möglichkeit annimmt, dass der König ihm, „Junius“, eine Audienz gewähre. „Dann würde ich so sprechen“, — und nun folgt der berühmteste von allen Briefen. Dieser Posa des 18. Jahrhunderts spricht zum König mit Ehrerbietung und Rücksicht, aber auch mit voller Offenheit; es ist der staatsmännischste, in der Form maßvollste, im Inhalt strengste seiner Briefe. Der Schluss lautet, mit einer nicht misszuverstehenden Hindeutung auf das Schicksal des Hauses Stuart, welches dem Hause Hannover eine Lehre sein möge:

Der Fürst, welcher ihr Betragen nachahmt, sollte durch ihr Beispiel gewarnt werden, und während er sich mit der Sicherheit seines Anspruchs auf die Krone brüstet, sollte er sich erinnern: wie sie durch eine Revolution **gewonnen wurde, so kann sie durch eine andere verloren gehen!**

Nicht so geräuschvoll und ohne den Nimbus eines Geheimnisses hat fast gleichzeitig mit „Junius“ der Mann gewirkt, welchem

England und die zivilisirten Völker die Erkenntnis der die menschliche Gesellschaft beherrschenden Wirtschaftsgesetze verdanken: **Adam Smith** (1723—1790).

Wann einmal die Zeit gekommen sein wird, da die Mehrzahl der gebildeten Völker ihren wechselseitigen Verkehr so besorgt, wie ihn die Naturgesetze zum Vorteil aller Beteiligten vorschreiben, dann wird der Name Adam Smith unter denen der größten Woltäter der Menschheit stehen. Sein Buch: „Untersuchung über Natur und Ursache des Wohlstandes der Nationen“ (1776) hat für die Wissenschaft vom Gesellschaftsleben genau die Bedeutung, wie Newtons Entdeckung der Gravitationsgesetze für die Wissenschaft vom Weltsystem.

Das Werk erschien unter den ungünstigsten Umständen, gerade als England zur Aufrechterhaltung seiner vermeintlichen Handelsinteressen Krieg gegen die nordamerikanischen Kolonien führte, um sie ferner tributpflichtig zu erhalten. Im 4. Buch, Kapitel 7, profezeit Adam Smith den wirtschaftlichen Segen, der für England wie für Nordamerika aus der Lostrennung der Vereinigten Staaten erfolgen werde.

Im Grunde sind die meisten Wahrheiten, die Adam Smith in seinem Buche verkündete, Selbstverständlichkeiten; aber sie waren es nicht zu jener Zeit, als man in ganz Europa glaubte, eine Nation werde um so reicher, je mehr Gold und Silber sie im Lande festhalte und je mehr sie den Nachbar schädige; um so reicher, je mehr sie alles das sich künstlich verteuere, was die Natur für sie in andern Ländern billig wachsen lässt; und um so ärmer, je mehr die Nachbarn sie mit lauter guten und nützlichen Dingen „überschwemmen“. Gegenüber dem zu einer höchst verwickelten Maschinerie ausgebildeten Merkantilsystem des 18. Jahrhunderts war die Lehre vom Freihandel und von der Arbeit als der einzigen Quelle alles Wohlstandes so fabelhaft einfach, dass — sie von der Mitwelt natürlich nicht begriffen wurde. Der Gang der menschlichen Erkenntnis ist ja stets vom Verwickelten und Gekünstelten auf das Einfache und Natürliche gerichtet gewesen. Adam Smiths Verdienst besteht darin, dass er in gemeinverständlicher, klarer, anziehender Darstellung jene einfachen Grundwahrheiten des materiellen Lebens zuerst von allen Menschen ausgesprochen und in ein System gebracht hat. Er hat zuerst behauptet,

dass bei einem ehrlichen Tauschhandel beide Teile gewinnen. Er hat zuerst die Phrase von der „Handelsbilanz“ als den Unsinn hingestellt, der sie ist; er hat zuerst behauptet, dass der Reichtum einer Nation vermehrt wird durch die freie Einfuhr nützlicher Güter, und dass die Ausfuhr nur die Bezahlung dafür ist; dass „Zölle auf notwendige Lebensbedürfnisse dieselbe Wirkung für das Gesamtwohl haben, wie eine Verarmung des Bodens oder eine Verschlechterung des Klimas“. Und endlich die höchste aller Staatsweisheiten: der Staat habe sich zu beschränken auf seine eigentliche Aufgabe: Schutz der Gesamtheit und jedes Einzelnen gegen Gewalttat und Unrecht, — darüber hinaus müsse jeder Eingriff in das Erwerbsleben zu Monopolen oder andern Verkehrtheiten führen.

Vierzehn Jahre vorher hatte Rousseau mit seinem *Contrat social* den Anstoß gegeben zu jener Götzendienerei mit dem „Staat“, welche die Freiheit des Einzelwesens mit Füßen tritt. Aus dem Lande der persönlichen Freiheit erfolgte die Widerlegung, und um die in den genannten beiden Büchern enthaltenen Pole der Auffassung vom Staat dreht sich noch heute das Leben der Völker.

Das IV. Buch des Adam Smithschen Werkes ist das wertvollste; es behandelt die Fragen der Handelsfreiheit und des Handelszwanges (oder Schutzzolls) mit einer Klarheit und einem Verständnis für die treibenden Kräfte im Wirtschaftsleben, dass man jedem Leser nur raten kann, sich für den Streit des Tages an dieser ersten Quelle Belehrung zu schöpfen. Die wahre Wissenschaft ist in den über hundert Jahren seit dem Erscheinen des *Wealth of Nations*, wie man das Buch meist kurz nennt, in nichts wesentlichem darüber hinausgegangen. Der Einfluss verdienter Staatsmänner und das Sonderinteresse einzelner Stände, welche ihre Taschen gern aus den Taschen aller ihrer Mitbürger füllen möchten, kann zeitweilig dazu führen, dass man jene einfachen Grundlehren des Smithschen Werkes leugnet; aber das kann nicht für lange sein und trägt außerdem seine empfindliche Strafe in sich.

Ich habe bei diesem Buche so lange verweilen zu müssen geglaubt, weil es für England, wie für die Welt, in späteren Zeiten zum unberechenbaren Segen geworden ist. Der Wohlstand Englands, das Staunen und der Neid der Völker, ist mit begründet in der Befolgung der Lehren Adam Smiths. Auf seinen Schultern steht die Schule Richard Cobdens, welche lehrt: Jeder Mensch und

jede Nation haben ein Naturrecht, ihre Bedürfnisse da zu befriedigen, wo sie es am billigsten tun können, und ihre Arbeit an den zu verkaufen, der den höchsten Preis zahlt. Es ist der systematischen Verleumdung gelungen, den Verteidigern solcher einfacher, selbstverständlicher Lehren den vermeintlichen Schmähnamen „Manchestermänner“ anzuhängen. Adam Smith war wörtlich genommen kein „Manchester“-Mann, sondern ein Schotte, aber er hätte sich gewiss mit Freuden jenen Ehrennamen gefallen lassen.

Sein Werk *Wealth of Nation* ist einer der unvergänglichen Ruhmestitel der englischen Litteratur des 18. Jahrhunderts*).

Richard Brinsley Sheridan (1751—1816) hat gleich „Junius“, in Byron den poetischen Herold seines Ruhmes gefunden. Byrons „Monodie auf Sheridans Tod“ ist ein ehrenvolles Denkmal für den Besungenen und ein Zeichen pietätvollen Sinnes bei dem jüngeren Dichter. Auch sonst hat Byron, der Sheridan noch persönlich gekannt, sich mit großer Wärme über ihn geäußert. In einem Brief an Thomas Moore warnt er diesen: „Lassen Sie sich nicht durch die allgemeine Verleumdung mit hinreißen, sondern vergleichen Sie ihn mit Fox und Burke und Hundertausenden als Mann von Charakter und als Talent, und Sie werden sagen, er übertraf sie alle. Ohne Mittel, ohne Verbindungen, ohne Ausdauer hat er sie doch alle hinter sich gelassen und zwar in allem, was er anfing.“

Ein so gepriesener Mann muss etwas Außerordentliches gewesen sein. Byron behauptet, Sheridan habe die beste Parlamentsrede gehalten, das beste Lustspiel, die beste Posse, die beste komische Oper und den besten Theaterepilog geschrieben. Beschränkt man diesen Ausspruch auf die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts, so dürfte er nicht so übertrieben erscheinen. Sheridans berühmte Rede im Unterhaus gegen Warren Hastings, den Tyrannen von Indien, war das größte rednerische Ereignis in jenem berühmten Prozess, dessen Geschichte uns Macaulays Essay so lebendig vorführt. Gibbon, welcher der Sitzung als Mitglied des Unterhauses beiwohnte, spendet ihr das größte Lob; sie dauerte beiläufig 4 Tage hintereinander!

*) Eine gute deutsche Übersetzung lieferte Wilhelm Löwenthal (Berlin 1876).

Für den heutigen Geschmack ist sie etwas theatralisch-deklamatorisch; aber das gehörte damals zum Parlamentston.

Die „Monodie auf Garricks Tod“ ist eines der schönsten Stücke englischer Beredsamkeitspoesie, eine schwungvolle Variation des Gedankens, welchen später Schiller in das Wort: „Dem Mimen flicht die Nachwelt keine Kränze“ zusammendrängte. Seine Lustspiele*) sind ohne Zweifel das Beste, was die englische Komödie seit den Zeiten Shakspeares bis auf den heutigen Tag hervorgebracht. Man merkt an der hinreißenden Witzigkeit und Schlagfertigkeit des Dialogs, dass an Byrons Wort über Sheridan: „Seit den Tagen des Orpheus ist Ähnliches nicht dagewesen: er konnte einen Gerichtsexekutor besänftigen“, etwas Wahres gewesen sein muss. Seine beiden besten Lustspiele: „Die Lästerschule“ (*The School for Scandal*) und „Die Kritik oder die Theaterprobe“ hat er mit 26 und mit 28 Jahren geschrieben. Dass er Parlamentsmitglied war, ist nur ein unbegreiflicher Zufall; eigentlich hat er ein Leben wie ein fahrender Komödiant geführt, sorglos bis zum weltvergessenden Leichtsinn, unter einer Schuldenlast, die ihn fortwährend mit Gerichtsdienern in Konflikt brachte, — ein lustiges Augenblicksleben voll Glanz und voll Elend. Er war etwas von einem Beaumarchais gepaart mit einem Neffen Rameaus: ein richtiges Kind jenes bizarren 18. Jahrhunderts, welches in allen Litteraturen solche Talente mit solchen Charakteren vereinzelt hervorgebracht hat. Er starb wie ein Bettler, mit dem Gerichtsvollzieher im Hause, und wurde wie ein Fürst begraben, mit Prinzen und Herzögen hinter seinem Sarge.

Etwas, ja ein großes Teil dieser Zigeunerlaune entdeckt man auch in seinen Lustspielen. Zunächst in seinem Jugendstück „Die Nebenbuhler“ (1775); nicht minder in dem lustigen Singspiel „Die Duenna“. Seine Tragödie „Pizarro“ (1799) geht die englische Litteratur nichts an: sie ist die Übersetzung eines Stückes von Kotzebue.

Von seinen beiden berühmtesten Lustspielen „Die Lästerschule“ und die „Theaterprobe“ gebürt der Vorzug dem letzteren. Obwol eigentlich gar kein abgeschlossenes Drama, sondern ein possenhafter Scherz in 3 Akten, ist es doch das Komischste und zugleich Geistvollste, was die englische Bühne seit den Glanztagen des 16. Jahr-

---

*) In der Tauchnitz-Collection.

hunderts gesehen. Der Dialog ist von einer stürmischen Lebhaftigkeit, etwa wie „Figaros Hochzeit“, geradezu unenglisch schlagfertig und dramatisch, — und dazu die feine Satire auf die litterarischen Zustände jener Zeit! Es ist unbegreiflich, wie Leser beider Stücke jemals schwanken können, welchem die Krone zuzuerkennen sei. Die Figur des „Puff“ in der „Theaterprobe“ ist eine Charakterrolle, der sich an genialer Satire nicht vieles in der englischen Litteratur an die Seite stellen lässt. Puff, der Dramenverfertiger, Reklamenheld, Kritiker und sonst noch alles mögliche und unmögliche, ist der Ahnherr der Revolver- und Reptilien-Journalisten, der ehrlosen Theaterrezensenten, jenes Abschaums des Journalismus, welcher dem ehrenhaften Teile des Gewerbes so großen Abbruch in der öffentlichen Achtung tut. Freytag hat in seinen „Journalisten“ eine ähnliche Figur; sie kommt dem Puff, dem Erfinder der Kunst des „*Puffing*“ (der Reklame-Kritik), nicht gleich. Die Stelle im ersten Akt, worin Puff sein System der Reklame mit dem Stolze eines Künstlers entwickelt und an einigen Beispielen erklärt, gehört zu dem Besten, was irgend eine Bühne auf dem Gebiet der Komödie aufzuweisen hat. Shakspeare hätte gewiss daran seine Freude gehabt. Dort sagt Puff auch jenes tiefe Wort, dessen Wahrheit in wachsendem Maße jeder Tag bestätigt: „Die Zahl derer, welche sich der Mühe des Selbsturteils unterziehen, ist in der Tat sehr klein.“ Das Stück spielt vor und hinter dem Vorhang, was die Theaterwirkung nur erhöht. Es ist sehr schade, dass keine deutsche Bühne einmal den Versuch macht, diese beste englische Komödie nach Shakspeare in einer geschickten Bearbeitung vorzuführen.

„Die Lästerschule“ steht im Dialog fast auf derselben Höhe. Dagegen erscheint die Charakteristik etwas steif und schablonenmäßig, und die poetische Gerechtigkeit vollzieht sich ganz nach dem bekannten Rezept von dem Laster, welches der Tugend den Platz räumt nach allzu reichlich genossener Mahlzeit. Das Stück hat vortreffliche Situationskomik: so die berühmte Szene (II, 2) im Salon der Lady Sneerwell, in welcher die weibliche Lästerschule eine Galavorstellung ihrer Kunst gibt; so jene andere zwischen Lord und Lady Teazle, worin diese humoristischen Eheleute in zwei Minuten aus Feinden Freunde und aus Freunden abermals Feinde werden, eine Szene, die von einem besten französischen Salonlustspieldichter herrühren könnte; so vor allem die große Szene im IV. Akt mit

ihrer überwältigenden dramatischen Komik, ein Seitenstück zu dem lustigen Wirrwarr in Beaumarchais' „Hochzeit des Figaro", der beiläufig 7 Jahre später erschien. Störend wirkt der Schluss mit der unerklärten Theaterreue des Oberhauptes der Lästerschule, der Lady Teazle. Auch der aus Indien heimkehrende Nabob-Onkel, welcher den leichtsinnigen aber im Herzen braven Neffen belohnt, den heuchlerischen Neffen beschämt, ist ein zu alter Bekannter, als dass wir uns heute noch dafür erwärmen könnten: es ist freilich zuzugeben, dass dieses Komödienrequisit zu Sheridans Zeiten noch nicht ganz so abgenutzt war wie heute.

Sheridan war der Mann dazu, ein mustergiltiges Lustspiel zu schreiben; der Geschmack des Publikums nötigte ihn leider zu gewissen schablonenhaften Hilfsmitteln, die uns heute in der „Lästerschule" unangenehm berühren. Es ist höchst merkwürdig, zu sehen, wie Sheridan selber nicht im Zweifel darüber gewesen ist, dass er durch jene Zugeständnisse, z. B. die Theaterreue und Theaterbesserung der Lästerzunge Lady Teazle, seinem Stück die eigentliche Kunstvollendung benommen: in dem von Lady Teazle gesprochenen „Epilog" sagt er den Zuschauern, dass nur ihm zuliebe dieser schwächliche Schluss gewählt worden sei. Im Kern ist das Stück allerdings mehr tragisch als komisch angelegt.

Vergleicht man Sheridans Komödien mit dem, was das englische Drama sonst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hervorgebracht, mit den oberflächlichen Moralstücken und Rührspielen Lillos, Edward Moores und Cumberlands — den Vorbildern Diderots und selbst Lessings für das bürgerliche Rührungsdrama —, so steht Sheridan ungemein hoch. An Situationswitz, Feinheit des Gesprächs und Kühnheit der Charakterschilderung kommt ihm kein englischer Dramatiker außer Shakspeare gleich. Seine Lustspiele sind der einzige grüne Fleck in der schauerlichen Sandwüste, welche das englische Theater von der Mitte des 17. Jahrhunderts bis zum heutigen Tage darstellt. Byrons und Shelleys Dramen lasse ich hierbei außer Betracht, denn sie sind selten, wenn je, zur Aufführung gelangt.

David Hume (1711—1776) ist in Deutschland besser als Philosoph bekannt; in England dagegen denkt man bei Hume zunächst an sein großes Werk *History of England* (1754—1762). Es gehört

noch jetzt zu den unentbehrlichen Bestandteilen jeder besseren englischen Familienbibliothek.

Wenngleich weder durch wissenschaftliche Zuverlässigkeit noch durch einen besonders glänzenden Stil ausgezeichnet, ist Humes „Geschichte Englands“ (von der Eroberung durch Caesar bis zur Revolution von 1688) ein bemerkenswertes Buch insofern, als er zuerst die psychologische Art der Geschichtschreibung in großem Maßstabe praktisch verwirklichte. Die Bahnbrecher dieser neuen Auffassung und Darstellung der Geschichte waren Montesquieu und Voltaire gewesen; mit beiden stand Hume in Beziehungen, mit Montesquieu sogar in sehr freundschaftlichen. Auch mit dem großen Nationalökonomen Adam Smith war Hume durch Landsmannschaft — beide waren Schotten — und innige Freundschaft verbunden. Diese persönliche Beziehungen, sowie die Richtung seiner philosophischen und psychologischen Studien ließen ihn die Geschichte eines Volkes nicht mit dem Auge des Chronikenschreibers, vielmehr mit dem eines Naturforschers betrachten. Seine „Geschichte Englands“ enthält nicht ausschließlich, wie das vor ihm bei den Historikern Übung war, die Geschichte der Dynastien, sondern die des Volkes, nicht allein die Staatsaktionen, sondern auch deren innere Gründe. — Die Darstellung selbst ist guter Mittelschlag, der Stil etwas gewöhnlich, dem Geschmack des geistigen Mittelstandes angepasst.

Für die Geschichte des modernen Geistes wichtiger, als seine historischen Arbeiten, sind Humes philosophische Schriften. Er war unter den Nachfolgern Lockes der entschiedenste und zugleich wissenschaftlichste Bekämpfer der positiven Religion. Toland und Collins waren beim Deismus stehen geblieben; Hume riss auch diese Schranke ein, aber nach englischer Art: zurückhaltend in der Form, dafür um so rücksichtsloser in der Beweisführung. Sein Werk „Naturgeschichte der Religion“ (1757) gibt jeden Versuch auf, gleich den Freidenkern „Wissenschaft und Glauben zu versöhnen“, wie man das heute nennt, oder, in Wahrheit, die Wissenschaft dem Glauben zu unterwerfen. Er begnügt sich, das Entstehen der Religion zu erklären, sie im wesentlichen als Anthropomorphismus zu fassen, d. h. als das Bemühen der unkultivirten Menschheit, sich eine Gottheit nach menschlichem Ebenbilde zu erfinden. Hume zufolge muss das Christentum geglaubt werden, der Vernunft sei es

unfassbar; denn um das Christentum gläubig in sich aufzunehmen, müsse man an Wunder glauben, und mit denen habe die Vernunft nichts zu tun.

Berühmter noch ist Humes Schrift: „Eine Untersuchung über den menschlichen Verstand" (1748), die Grundlage zu Kants Untersuchungen über die Grenzen der menschlichen Erkenntnis. In diesem Buche brach Hume zuerst entschieden mit dem Offenbarungsglauben, welchen Locke noch festzuhalten versuchte.

Humes Einfluss auf den Gang der Religionsphilosophie war ein gewaltiger, aber — mehr außerhalb seines Vaterlandes. Es ist in England nie dahin gekommen, dass die skeptische Philosophie der Locke, Toland, Collins, Hume die ganze Gesellschaft und fast die ganze Litteratur beherrscht hat, wie das durch Voltaire und seine Schule in Frankreich geschah. An dem Bibelchristentum Englands scheiterten alle Versuche der Philosophen des 18. Jahrhunderts, wie ja auch alle Errungenschaften der neueren Wissenschaft, soweit sie sich an englische Namen knüpfen, überall größeren Einfluss auf die geistige Freiheit üben als in England selbst.

Von dem Historiker William Robertson (1721—1793) rührt die „Geschichte Schottlands unter Maria Stuart und Jakob VI." her, eine wertvolle, gewissenhafte und noch immer lesenswerte Arbeit. Stilistisch steht er unter Hume; seine Darstellung ist farblos und etwas schablonenhaft.

Edward Gibbon (1737—1794) nimmt unter den englischen Historikern eine Ausnahmestellung ein. Alle Kritiker stimmen überein, ihn für den größten Geschichtschreiber Englands zu halten; aber die meisten bekreuzigen sich, dieweil sie von ihm sprechen. Gibbon gehört zu den zahlreichen englischen Schriftstellern, welche auf dem Index der „Respektabilität" stehen. Seine gewaltigen Verdienste um die künstlerische Behandlung der Geschichtschreibung, seine staunenswerte Gelehrsamkeit und Ausdauer, sein tiefes geschichtliches Verständnis für die Lebensgeschichte eines großen Reiches, — die englische Kritik hält alldem das eine Wort „*infidel*" (Ungläubiger) entgegen, welches in England seinen Mann gesellschaftlich tötet.

Gibbons Lebenswerk ist „Die Geschichte des Verfalls und des Sturzes des römischen Reichs", begonnen nach 1770, vollendet 1788, in sechs großen Quartbänden. In seiner „Autobiographie" erzählt

Gibbon über die Entstehung seiner Geschichte: „Die erste Idee, das Sinken und den Fall der Stadt Rom zu schreiben, durchfuhr meinen Geist, als ich sinnend zwischen den Ruinen des Kapitols saß und die Barfüßermönche im Tempel des Jupiter die Vesper singen hörte". Und an einer andern Stelle schildert er ergreifend den wehmütig-freudigen Augenblick, da er nach den letzten Zeilen seines Riesenwerkes die Feder weglegte.

Die Geschichte vom Untergang Roms umfasst nahezu 14 Jahrhunderte: sie beginnt mit der Regirung Trajans (98 n. Chr.) und endet mit der Eroberung Konstantinopels (1452). Auf strenger Quellenforschung beruhend und noch heute jeder wissenschaftlichen Kritik gewachsen, ist sie zugleich eines der größten Kunstwerke englischer Prosa. Indessen mit einem Vorbehalt: Gibbons Sprache ist nur der äußerlichsten Form nach englisch: sein Stil, ja sein Wortvorrat sind halb romanisch. Die statistische Angabe auf S. 11 dieses Buches gibt für Gibbon nur 70 Prozent germanische Bestandteile seiner Sprache an; ja, an vielen Stellen seines Werkes ist der Anteil des Romanischen noch größer als 30 Prozent. So habe ich z. B. in dem ersten Absatz des XV. Kapitels, dem berühmten Abschnitt über das erste Auftreten des Christentums, unter 185 nicht weniger als 72, also 39 Prozent solcher Wörter gezählt, welche von Engländern als nichtgermanische gefühlt werden, wobei Wörter wie *cross* nicht einmal als romanische mitgezählt sind. Gibbon war als Knabe zur Erziehung nach Lausanne geschickt worden und hatte sich in die französische Sprache dermaßen eingelebt, dass er schwankte, ob er sein Buch nicht französisch schreiben sollte; daher das Unenglische seines Stils. Im übrigen ist dieser majestätisch; selbst Anekdoten und kleine Gehässigkeiten werden in dem nämlichen Lapidarstil erzählt, wie die großen Staatsaktionen. Bei weitem fantasievoller als Hume, übertrifft Gibbon ihn auch an Gründlichkeit der historischen Forschung; er ist der größere Historiker und der größere Poet von beiden. — Macaulay hat sich an Gibbon gebildet.

Der Stein des Anstoßes für die Engländer ist Gibbons Stellung zum Christentum. Der II. Band (XV. und XVI. Kapitel) mit seiner Schilderung des Aufkommens des Christentums ist ein Greuel in ihren Augen. Und es muss zugestanden werden: einen gefährlicheren wissenschaftlichen Feind hat die Kirche schwerlich je gehabt als diesen sich nie ereifernden, alles ruhig kritisch abwägenden,

nüchternen Erzähler ihrer ersten Jahrhunderte. Gibbons Darstellung, sonst schwungvoll und pompös, — im II. Bande wird sie kalt-ironisch, oft versteckt-hämisch, niemals warm. Lord Byron hat Gibbons Art in diesem Punkte meisterhaft in den Versen bezeichnet:

Sapping a solemn creed with solemn sneer,
The lord of irony, that master-spell.

Das ist es, was man ihm am meisten zum Vorwurf macht, und zum Teil mit Recht: er geht dem ihm verhassten Christentum, welches er für eine geistige Krankheit im römischen Reich hält, nicht offen zu Leibe, sondern unter dem Schein der Unparteilichkeit stellt er dessen Verbreitung als die Wirkung niedrigster Ursachen und seine Entstehung als eitel Betrug und Selbsttäuschung dar. Gibbon hat kein Herz für das Christentum; das Kapitel über Muhamed ist voll größerer Liebe und feinerer Charakterschilderung als das über das erste Jahrhundert des Christentums. Dass er für Julianus Apostata eine besondere Vorliebe hat, ist demnach begreiflich.

Achtes Kapitel.

Die Erzähler.

Richardson. — Fielding. — Smollett. — Sterne. — Goldsmith.

Die litterarhistorische Gerechtigkeit würde fordern, dass dieses Kapitel mit Daniel Defoe begänne, denn er ist der erste englische Novellist gewesen. Er gehört aber nicht bloß wegen seiner vielfachen anderweiten Tätigkeit in andere Gesellschaft, — auch seine Erzählungen bilden eine Gattung für sich. Defoe ist ein Erzähler spannender Geschichten, die Charakteristik wird bei ihm nur nebenbei behandelt; er hat seine Lust an den Geschehnissen, welche seine Phantasie in unerschöpflicher Fülle erdichtet. Die obengenannten fünf Erzähler sind Novellisten im modernen Sinne: ihnen kommt es überwiegend auf die Menschen und ihre Charaktere und erst in zweiter Reihe auf die Begebenheiten an. Defoe am nächsten steht Smollett, am fernsten Richardson und Sterne.

England gebürt das Verdienst, den modernen Familienroman

geschaffen zu haben. Der französische Roman war bis ins 18. Jahrhundert hinein, unter der Herrschaft der Scudéry und d'Urfés, ein Gemisch aus gefühlvollem Unsinn und gefühlloser Unnatur gewesen. Die Helden und Heldinnen waren tugendhafte Prinzen und noch tugendhaftere Prinzessinnen, verliebte Schäfer und grausame Schäferinnen, beide nie ohne bebänderten Schäferstab. Der „Schelmenroman“ der Spanier war alles andere nur kein Familienroman, und der deutsche „Simplizissimus“, an sich eine ausgezeichnete Leistung, entspricht nicht entfernt dem, was wir unter einer Novelle oder einem Roman verstehen*).

In Frankreich wie in England konnte es nicht zu einem Familienroman kommen, solange Hofgesellschaft und Publikum eines und dasselbe waren. Die wachsende Machtstellung der Mittelklassen nach der Revolution von 1688, die Bearbeitung der bürgerlichen Stände durch die Zeitschriften, kurz, die schon erwähnte Demokratisirung der Litteratur, — das hat den Grund gelegt zu der wie kaum in einem zweiten Lande so gewaltig angeschwollenen Erzählungslitteratur mit Stoffen aus dem Familienleben.

Zunächst war es der moralisirende Roman, welcher die Leser entzückte. Richardson, sein Schöpfer und Meister, folgte dem moralisirenden Dramatiker Lillo und ging Cumberland voran; alle drei waren aber die Nachfolger der moralisirenden Zeitschriftenverfasser. — Was es mit der „Moral“ in diesen Romanen, besonders in denen Richardsons auf sich hat, hat Thackeray durch ein kräftiges Wort ausgedrückt: „Tom ist ein ungezogener Junge und kriegt von seinem Lehrer Prügel; Jack dagegen ein artiger Junge und kriegt Pflaumenkuchen.“

Samuel Richardson (1689—1761) heißt der Mann, der zwei Generationen des 18. Jahrhunderts durch seine drei Romane entzückt hat. Nur drei, aber jeder hat durchschnittlich acht Bände! Der erste, von 1740: *Pamela* (oder die belohnte Tugend) — (Jack mit dem Pflaumenkuchen!) — schildert die heldenhafte Tugend einer Dienstmagd, welche den Nachstellungen eines Lords, ihres Herrn, so lange widersteht, bis er sie endlich im 8. Bande heiratet. Das alles erfahren wir durch Briefe; Richardson hat seine Romane in

*) Der englische Sprachgebrauch wirft Novelle und Roman zusammen; beides heißt „*novel*“.

der Briefform geschrieben und dadurch jene schreckliche Gattung geschaffen, welche noch jetzt nicht ganz ausgestorben ist. Schon die Form deutet auf die Künstelei des Ganzen; Briefe enthalten immer nur die halbe Wahrheit oder mehr als die Wahrheit, und nun erst Briefe in Liebesangelegenheiten! — Das Buch wurde gleichwol von den Lesern verschlungen: mir liegt ein Exemplar von 1767 aus der 8. Auflage vor. Dabei wurde *Pamela* in Irland und Schottland nachgedruckt.

In seinem zweiten Roman *Clarissa Harlowe* (1748) unterliegt die Tugend, aber sie unterliegt nur der rohen Gewalt, und der Verbrecher Lovelace bekommt seine wolverdiente Strafe (Tom mit den Prügeln!).

In *Sir Charles Grandison* (1753) erreicht die Tugend den Punkt, wo sie anfängt, nicht allein langweilig sondern geradezu unheimlich zu werden. Die Titelfigur ist ein fehlerloser Mensch, — ein Fantasiestück Richardsons, das bei aller Unnatur doch etwas Großartiges hat. Der Verfasser kennt eben in seinen Charakteren kein irdisches Maß: sie waten alle bis zum Knie in redseliger Tugend, für die uns sündigen Durchschnittsmenschen das Verständnis fehlt. Bei Sir Charles Grandison z. B. fragt man sich: was wol aus diesem göttlichen Menschen noch Besseres werden mag, wenn er, was ja unzweifelhaft, nach dem Tode ins Paradis kommt? Nachdem man einen Band dieser breiten Tugend-Bettelsuppe zu sich genommen, ist die Lektüre eines Bandes von Fielding oder Smollett mit ihren angenehmen Taugenichtsen à la Tom Jones oder Peregrine Pickle ein großes Labsal.

Die Bewunderung für Richardson ergriff zu seiner Zeit nicht nur England: man liebte ihn in Frankreich und übersetzte ihn in Deutschland. Namentlich war Rousseau sein leidenschaftlicher Verehrer; die Briefform der *Nouvelle Héloïse* ist gewiss auf Richardsons Vorgang zurückzuführen.

Richardson ist jetzt ausschließlich eine Berühmtheit von der Litteraturgeschichte Gnaden; man liebt ihn nicht, man liest ihn nicht mehr. Er ist auch in größeren Mengen heute unlesbar. Unsere moralischen Ansichten sind andere, — nicht schlechtere, — unser Geschmack ist ein völlig neuer geworden: Richardson kann nur aus seiner Zeit heraus verstanden werden: uns fehlt das Organ für ihn. Man muss ihn mit tränenfeuchten Augen lesen oder gar

nicht, und ihre Tränen spart sich unsere Zeit für wahrere Schmerzen auf. Richardson hat alle seine Menschen ohne Modelle geschaffen; sie sind nicht falsch, sondern sie sind überhaupt nicht; sie sind Schatten, die durch eine übermenschliche und unmenschliche Welt huschen. Der Erzähler hat alles, Handlung und Charaktere, aus sich allein herausgesponnen, wie eine arbeitsame Spinne ein großes Netz; — Spinnweb beides, dazu bestimmt zu verstauben und ausgekehrt zu werden. Er ist ein später Nachkomme Bunyans, aber ohne des schwärmerischen Kesselflickers Kraft der Gestaltung; Bunyans Allegoriegestalten sind lebenswahrer als Richardsons vermeintliche Menschen. — Bei uns erinnert Clauren vielfach an Richardson; freilich verlangte man in dem versumpften Deutschland der 20er und 30er Jahre eine schärfere Betonung des Erotischen.

Richardsons *Pamela* erfuhr neben der sentimentalen Bewunderung auch heftige Befehdung; der genialste seiner Widersacher war **Henry Fielding** (1707—1754).

Ob es wahr ist, dass er mit dem Hause der Habsburger verwandt gewesen, wie Gibbon behauptet, kann ich nicht feststellen; wol aber glaube ich, dass Gibbons andere kühne Behauptung nicht ganz unbegründet ist: „Der Roman ‚Tom Jones‘, dieses köstliche Gemälde menschlichen Lebens, wird den Palast von Eskurial und den Adler des Hauses Habsburg überleben.“

Fielding ist in allem das Gegenstück Richardsons. Seine Menschen sind echte Menschen, mit mancher Tugend und mancher Schwäche; lebenswahr, deutlich erkennbar. Seine berühmteste Figur, Tom Jones, verdient bald „Prügel“, bald „Pflaumenkuchen“, und er bekommt auch beides; am Schlusse aber führt er als Braut die reizende Sophie heim trotz allem Widerstande ihres Vaters, des Squire Western (auch einer unvergesslichen Figur); der böse Blifil dagegen, sein Erzfeind, erhält die wohlverdiente Strafe für seine Niedertracht. Fieldings Tom Jones, der leichtfertige, nur gelegentlich tugendhafte Tom ist mir, ich gestehe es mit Beschämung, unendlich viel angenehmere Gesellschaft als Richardsons Sir Charles Grandison mit seiner grauenerregenden, systematischen Tugend.

Der innere Gegensatz zwischen dem phantastischen Richardson und dem realistischen Fielding äußert sich schon darin, dass dieser seinen ersten Roman: *Joseph Andrew* (1742) in der Absicht schrieb, eine Parodie auf *Pamela* zu liefern. Es ging ihm dabei ganz ähn-

lich wie unserm Wilhelm Hauff, der mit seinem „Mann im Monde“ Claurens süßliche „Mimili“ verspotten wollte: beide fanden so großes Gefallen an ihren Figuren, dass sie statt zweier Parodien zwei vortreffliche Romane hinterlassen haben.

Fieldings Hauptwerk ist *Tom Jones* (1749 *), die Geschichte eines armen Findlings, welcher die Tochter des reichen Gutsherrn gewinnt. Eine ziemlich einfache Geschichte; aber welche Fülle nie zu vergessender Menschenfiguren! Keine Prinzen noch Prinzessinnen, wie in den Romanen nach dem Geschmack von Versailles: lauter Alltagsmenschen, plebejisches Volk, mit Ausnahme der bedenklichen Lady Bellaston; aber wie ist das geschildert! Ist es zuviel gesagt, wenn ich den Squire Western für eine Shakspeares würdige Schöpfung halte? — diesen aus Rohheit und Gutmütigkeit gemischten Landjunker, der seine Rechthaberei bis ans Ende behauptet und Tom Jones „zwingt“, seine Tochter Sophie zu heiraten, nachdem er sie ihm so lange versagt hat. Und Tom Jones und Sophie selber, dieser ziemlich gewöhnliche Bursche und dieses liebenswürdig sinnliche Persönchen, — sie sind trivial, gar nicht „interessant“, nicht im mindesten romantisch; aber sie sind Menschen, die wir gern sehen wie unsere besten Bekannten, die wir bei der ersten Begegnung erkennen würden; sie gehören zu der Freundeschar unseres geistigen Lebens. Man macht heute so viel Wesen von der Kunst der französischen Realisten: die unbedeutenden, die gewöhnlichen Menschen durch ihre Darstellungskraft interessant zu gestalten. Nun, hundert Jahre vor Flaubert und Zola hat Henry Fielding in seinem *Tom Jones* diese allerdings schwerste Kunst wie ein Meister geübt. Für deutsche Leser, deren Neigung ja allem Anschein nach heute überwiegend darauf gerichtet ist, aus der Litteratur Kulturgeschichte zu lernen, ist *Tom Jones* das rechte Buch: es enthält ein Stück englischen Lebens so frisch, so von Wahrheit zuckend, als vergönnte ein Wundergeschick uns, während einiger Stunden leibhaftig in der Vergangenheit zu leben.

Fieldings letzter Roman *Amelia* (1751) erinnert von weitem an Richardsons *Sir Charles Grandison*: er ist gleichfalls ein Triumphgesang auf die menschliche Tugend. Aber um wie viel wahrer ist Fielding auch in diesem Falle! Die Heldin ist ein endlos liebendes,

---

*) In zwei Bänden der Tauchnitz-Collection.

treues Weib, und wer von uns allen zweifelte an der Möglichkeit, an der Wahrhaftigkeit solcher Wesen! Es heißt, Fielding habe in der Figur der Amelia seiner verstorbenen Gattin ein litterarisches Denkmal setzen wollen. Die Tugend der Heldin betätigt sich in ganz andrer Weise als die des Richardsonschen Mustermenschen; Amelia hat einen Taugenichts zum Gatten und erfährt durch ihn die schwersten Kränkungen; Sir Charles Grandison hat alles, was Menschenbegehr, und obendrein ein so bequemes Temperament, dass er wegen eines kleinen Fehltritts von rechtswegen sofort den Galgen verdiente.

Fielding schildert nur die englischen Mittelklassen, darin den an der Spitze dieses Kapitels genannten Erzählern gleich: sie beschrieben, was sie am besten kannten. Dadurch kommt in diese Romane ein gewisses Element der Gewöhnlichkeit, ja der Niedrigkeit: aber die Frage ist, ob Romane aus höheren Gesellschaftssphären damals ein erfreulicheres Bild geliefert hätten. Das menschliche Leben kann nicht immer eine Reihenfolge von Heldentaten sein; Aufgabe des Dichters ist es, aus jedem Menschen, dem er begegnet, einen Helden, und aus jedem Vorkommnis eine Begebenheit zu machen. In diesem Sinne ist Byrons Wort über Fielding zu verstehen: „Fielding ist der Prosa-Homer der menschlichen Natur."

Tobias Smollett (1721—1771), ein Schotte, ist ein Novellist gröberen Schlages, aber vielleicht für manchen Leser der angenehmste unter allen englischen Erzählern jener Zeit. Natürlich nicht wegen der oft bis ins Cynische übergreifenden Rücksichtslosigkeit: sondern wegen der unwiderstehlichen Drolligkeit, des Situationswitzes, der Kunst der derben Zeichnung lächerlicher Personen. Darin steht Smollett obenan, kaum jemals übertroffen, selbst von Dickens und Thackeray nicht. Marryat hat Versuche gemacht, ihn nachzuahmen; mit zweifelhaftem Erfolge.

Smollett hat ein stürmisches Leben geführt, als Schiffsarzt große Reisen gemacht, Schlachten und sonstige Abenteuer erlebt; sein erster Roman *Roderick Random* (1748 war das Ergebnis seiner Erfahrungen in fremden Ländern und Meeren. Mit Defoe hat er die Fülle der Ereignisse; mit Fielding, ohne diesen ganz zu erreichen, die Schärfe der Charakteristik gemein. Jüngere Leser werden gewiss an *Roderick Random* mehr Freude haben als an *Tom Jones*.

Sein zweiter Roman *Peregrine Pickle* (1751) ist vielleicht das belustigendste Buch der englischen Litteratur — für Männer! Ohne gerade unmoralisch zu sein, wird er doch in bedenklichem Grade durch eine gewisse Schamlosigkeit des Ausdrucks entstellt. Aber inhaltlich ist er von Lustigkeit, einer sich überschlagenden Ausgelassenheit, welcher der verdrossenste Spleen nicht Stand hält. Man vergisst vor Lachen, dass man eigentlich keinen Roman mit folgerechter Entwickelung der Begebenheiten und Charaktere liest, sondern eine bunt aneinander gereihte Menge komischer Situationen. Smollett weiß im einzelnen so fesselnd zu erzählen, dass man sich nichts daraus macht, was aus der Geschichte im ganzen wird.

In *Humphrey Clinker* (1771) hat Smollett gezeigt, dass eine geschickte Hand selbst der Form eines Briefwechsels ein dramatisches Leben zu verleihen vermag. Es ist der schönste, wenngleich nicht der lustigste seiner Romane; der welcher dem *Tom Jones* in der Feinheit der Charakterzeichnung am nächsten steht. Mit Richardsons Briefromanen verglichen, ist *Humphrey Clinker* ein Meisterwerk. Wer Smollett liebgewinnen will, fange seine Bekanntschaft mit diesem seinem letzten Roman an.*)

Smollett ist außerdem als Übersetzer des „Don Quixote“ und als Verfasser einer „Geschichte Englands“ von den Zeiten Caesars bis zum Aachener Frieden bekannt. Sie kommt der von Hume gleich, ja stilistisch steht sie sogar höher; aber Bücher haben ihre Geschicke: man liest sie heute fast gar nicht mehr. Der prächtige Novellist steht dem Historiker im Licht.

Ganz und gar abweichend von den genannten drei Erzählern, abweichend von allem, was an Prosadichtung bis hierher uns beschäftigt hat, sind die beiden Werke von **Laurence Sterne** (1713—1768).

In keines der bekannten Schubfächer der Litteratur lassen sich *Tristram Shandy* und „Die sentimentale Reise“ einfügen. Sie bilden eine Gattung für sich, oder stehen doch an deren Spitze, denn Nachahmungen haben sie späterhin genug gefunden. Ihr Charakter ist die Regellosigkeit. Sie sind nicht Roman noch Reisebeschreibung, vielmehr eine mit gewandter Zunge und unerschöpflichem

*) Natürlich ist alles von Smollett (wie auch von Richardson und Fielding) längst ins Deutsche übersetzt. Die drei Hauptromane Smolletts sind in der Tauchnitz-Collection zu haben.

Geist geführte Plauderei, wobei der Plauderer allein das Wort führt. Man hat in Laurence Sterne die höchste Verkörperung des Humors oder doch mindestens des englischen Humors sehen wollen; beides halte ich für übertrieben. Als Humorist und zugleich als Erzähler steht Cervantes, der Dichter des „Don Quixote“, turmhoch über ihm Man lacht über *Tristram Shandy* und — vergisst ihn; man liest ihn einmal, vieles daraus mit steigender Ungeduld, manches vielleicht zwei- und dreimal; aber es dringt nicht bis in unseres Herzens Herz. „Don Quixote“ liest man immer wieder, ja mit zunehmenden Jahren unter stets wachsendem Genuss. Und selbst auf dem Gebiet, welches Sterne zuerst mit Absicht — mit zu viel Absicht! — betreten, wofür er sogar das Wort erfunden: „Sentimentalität“, hat ihn Jean Paul besiegt; zu den manchen Ketzereien dieses Buches mag sich auch die gesellen, dass mir Jean Pauls „Siebenkäs“ und „Die Flegeljahre“ in jeder Beziehung vortrefflichere Werke dünken als *Tristram Shandy* und „Die sentimentale Reise“.

*Tristram Shandy**) (1759—1767) ist alles andre nur kein Roman, keine Geschichte, — überhaupt kein fassbares Kunstwerk. Nicht nur dass wir von dem angeblichen Helden des Buches so gut wie nichts erfahren, denn Tristram wird erst im 3. Bande geboren und erst im 6. Bande zieht man ihm die ersten Höschen an, — nein, auch der übrige Teil der Erzählung wird fortwährend unterbrochen durch Seitensprünge des Dichters, so toll, so eigenwillig und so ermüdend für den Leser, dass eine Lektüre in einem Zuge gar nicht auszuhalten ist. Den Inhalt von *Tristram Shandy* zu erzählen, ist ein Unmöglichkeit; man verzeihe mir den Vergleich mit dem Zählen eines Scheffels voll Flöhe. Eben glaubt man, die „Geschichte“ sei im Gange, da ist sie wieder im Nebel zerflossen, wie „*dissolving views*“, Nebelbilder. Sterne hat an einer Stelle (in der Episode „Die Geschichte Le Fevres“) seine Schreibweise mit großer Selbsterkenntnis geschildert: „Warum ich dies erwähne? — Fragt meine Feder! Sie regirt mich, nicht ich sie.“ —

Der Wert des Buches ruht in dem oft allerliebsten Plauderton, in dem Gegensatz zwischen dem inhaltlichen Unsinn und dem stilistischen Ernst, oder umgekehrt. Er ruht ferner in der prächtigen

*) Im Original ein Band der Tauchnitz-Collection; deutsch (1869) von Gelbcke, dem Rabelais-Übersetzer.

Charakteristik einiger Personen, so des Vaters von Tristram, so des Onkels Toby, des Korporals, des Doktors Slop. Sterne entbehrt nicht der Plastik der Anschauung und Darstellung, nur reicht sein plastisches Vermögen nicht aus, seine Figuren dramatisch zu einander in Beziehung zu bringen. Sterne malt Porträts, menschliche Stillleben, kleine Genreszenchen; die dramatische Gestaltung ist ihm versagt. Manche Figuren im *Tristram Shandy* und in der „Sentimentalen Reise" sind so zierlich gezeichnet und getuscht wie hübsche Bildchen von Watteau, Greuze oder Chodowiecki.

In England ist *Tristram Shandy* das beliebtere Buch Sternes, in Deutschland „Die empfindsame Reise". Sie erschien im Todesjahr Sternes (1768 *) und wurde bald in die meisten europäischen Sprachen übersetzt. Auch in Frankreich genießt sie einer ungewöhnlichen Beliebtheit. Die Empfindsamkeit ist ihr Lebenskern; eine gemütvolle, launige und launische Auffassung des Menschen und der Dinge ihr Reiz. Sterne besitzt eine außerordentliche Fähigkeit, das Kleinleben unserm Gemüte nahe zu bringen. Die Anmut, mit der er die winzigsten Vorkommnisse, die auf den ersten Blick unbedeutendsten Menschen durch einen flüchtigen Strahl seines Humors in freundliche Beleuchtung zu rücken versteht, ist gerade in der „Empfindsamen Reise" des höchsten Lobes wert. Ich erinnere an solche Bilder im Rahmen, jedes mit einem Leben für sich, wie: der alte Bettelmönch und seine Tabaksdose, — Sterne und die fremde Dame in der Mietskutsche bei zugeschlossener Remisentür, — die entzückende Handschuhverkäuferin in Paris, und so vieles, vieles andere auf den nur 154 Seiten. Was dieses Buch so liebenswürdig macht, ist der bei aller sich einmischenden Absichtlichkeit doch unverkennbare echte Hang zur Natur im weitesten Sinne. In Sterne lebt ein Stück Weltseele. Da schreibt er von sich:

> Ich bedaure den Mann, der von Dan bis Berseba reisen und dann sagen kann: alles ist öde! Und so ist es, und so ist die ganze Welt dem, der nichts aus den Früchten zu machen weiß, die sie ihm darbietet. Ich erkläre, sagte ich und klatschte dabei lustig mit den Händen —: wäre ich in einer Wüste, ich fände darin Stoff genug für meine Liebe, und wenn nicht anders, so heftete ich sie an einen freundlichen Myrtenstrauch oder schlösse Freundschaft mit einer trauernden Cypresse. Ich ginge sie höflich um ihren Schatten an und bedankte mich liebevoll für ihren Schutz; ich ritzte meinen Namen in

*) Text gleichfalls in der Tauchnitz-Collection (zusammen mit den sehr lesenswerten Briefen Sternes); deutsch von Eitner (1868).

ihre Rinde und schwüre ihnen, sie wären die lieblichsten Bäume weit und breit in der Wüste; und welkten ihre Blätter, so trauerte ich mit ihnen, und gediehen sie, so freute ich mich ihres Gedeihens.

Die Gerechtigkeit fordert, dass ich sage, Sternes Empfindsamkeit wird durch zwei Flecken entstellt: sie ist nicht immer ganz echt, — und sie ist gemischt mit einem Element feiger Sinnlichkeit oder sinnlicher Feigheit, welches ihn gesunden Männergemütern oft recht widerwärtig macht. Man wird meiner Beurteilung des Erotischen in der Litteratur nicht den Vorwurf einer ängstlichen Prüderie machen; ich bin fest überzeugt, dass die Poesie ohne dieses Element versimpelt, wie gerade die neueste englische Litteratur mit erschreckender Deutlichkeit zeigt. Aber zwischen der gesunden Sinnlichkeit so männlicher Schriftsteller wie Goethe, Schiller, Shakspeare, Byron und der scheuen Lüsternheit Sternes — welch eine Kluft! Er ist nicht eigentlich unanständig, aber im Hintergrunde seiner Bilder lauerts wie Faunen und Satyrn. Eine entnervte Sinnlichkeit, eine Unreinheit der Seele des Verfassers stört an vielen Stellen seiner beiden Werke den Genuss. Nicht zotig, aber in beleidigendem Grade schlüpfrig ist Sterne. Wie weit seine bürgerliche Stellung auf Sternes Schreibweise Einfluss geübt, kann ich hier nur andeuten: er war Geistlicher, war verheiratet und hatte stets eine „*flirtation*“ im Gange, wie die Engländer nachsichtig das nennen, was auf Deutsch „Liebelei“ heißt, aber unter Umständen etwas Schlimmeres ist.

Dazu die vielfache Unechtheit und Gemachtheit seiner Gefühlsseligkeit. Man erhält oft den Eindruck, als betrachte sich der Verfasser im Spiegel, um seine gemachte Einfalt und Sentimentalität wohlgefällig zu bewundern. Namentlich besitzt Sterne eine große Fertigkeit im Weinen: nur glaube man nicht immer an seine Tränen, eher schon an sein Lachen.

Oliver Goldsmith (1728—1774) hat einen Roman hinterlassen, der, annähernd so wie „Robinson“ und „Gullivers Reisen“, zum litterarischen Besitzstande der Menschheit gehört: den „Landprediger von Wakefield“ (1766), ein kleines Meisterwerk seiner Art, noch heute das Entzücken jeder englischen Familie und bei andern Völkern ein freundlicher Gast. Ihn zu einem großen Roman, wenn nicht zu dem größten englischen Roman zu stempeln, wie das von einseitigen englischen Litterarhistorikern öfter geschehen, ist töricht

und schadet nur dem berechtigten Ansehen dieses liebenswürdigen Buches. Es enthält die behagliche, ungemein naturwahre Schilderung des Lebens einer armen Landpredigerfamilie, deren Schicksale sich nicht so ruhig entwickeln, wie der idyllische Anfang und der Ton des Ganzen vermuten lassen. In der Beschränkung auf sein enges Gebiet hat sich Goldsmith als einen der besten Charakterzeichner Englands bewiesen. Man nimmt selbst die etwas ausgedehnten Moralvorlesungen gern hin, denn sie tragen alle das Gepräge der Innigkeit und Glaubensechtheit; keine Spur von heuchlerischem „*cant*".

Kaum minder liebenswürdig, wenn auch in der Sprache roher. ist die Komödie Goldsmiths: „*She stoops to conquer*" (Sie beugt sich. um zu siegen) — 1772 —, an Witz fast den Sheridanschen Komödien gleichkommend, noch heute ein Lieblingsstück des englischen Theaters. Lebhafter Dialog, große Sicherheit in der Szenenführung und eine liebevolle psychologische Vertiefung sichern diesem Stücke noch für lange ein frisches Leben als Bühnen- wie als Buchdrama.

Goldsmith war äußerst vielseitig. Von seinen um des täglichen Brotes wegen geschriebenen Geschichtswerken, seiner Naturbeschreibung nach Buffon rede ich nicht, denn sie sind ohne irgendwelchen selbständigen Wert. Dagegen hat er einige idyllische Dichtungen geschrieben, die mit Unrecht über Grays Elegien und Oden vergessen sind, — so namentlich *The Traveller* (Der Wanderer) und *The deserted Village* (Das verlassene Dorf).

Neuntes Kapitel.

Robert Burns.

(1759—1796.)

Mit der Unpoesie hatte das Jahrhundert begonnen; mit der Verkörperung reinster Poesie schließt es. **Robert Burns**, der schottische Bauer, eines Bauern Sohn, in einer Lehmhütte geboren, die der Sturm drei Tage nach seiner Geburt umwarf; mit 37 Jahren in seiner Heimat gestorben, in Not und Lebensunmut; nie über die Grenzen Schottlands hinausgekommen, ohne Griechisch und Lateinisch.

mit nicht allzuviel Englisch, und bis an sein Ende wacker hinter dem Pfluge, — ein ganzer Mann und ein größter Dichter! Es geht manchen Litterarhistorikern mit Burns, wie mit Chaucer und Shakspeare: sie horchen an ihm herum; sie betrachten die sogenannte „Umgebung", welche alles mögliche erklären soll; sie untersuchen den Erdboden, die Luft und die Menschen unter, über und neben ihm, aber sie finden es nicht heraus, von wannen dieses große Licht auf Erden plötzlich gekommen? Da reden sie von Erziehung, von der herkömmlichen Poetenmutter, welche den Knaben das Dichten gelehrt, von allerhand litterarischen Einflüssen, von dichterischen „Perioden" und dergleichen Schulkram, und wollen und wollen nicht glauben, dass das wahre Genie mit dem Besten seines Könnens sich der Erklärung des Woher völlig entzieht. Die großen Dichter machen die Kultur ihres Volkes; nicht macht die Kultur, welche sie bei der Geburt umgibt, die großen Dichter! Über Jahrtausende wird man die Kulturgeschichte unserer Zeit nach den dann als einzige Zeugen übrig gebliebenen Dichterwerken schreiben, und so sollte man sich jetzt schon an die Auffassung gewöhnen, dass die Litteratur die Kultur erklärt, nicht umgekehrt.

Bei Robert Burns scheitert der Versuch, ihn aus seiner Zeit heraus zu erklären, kläglich. Was verdankte er seiner Zeit? Nichts, nicht einmal die durch eine fünfhundertjährige Litteraturvergangenheit veredelte Sprache, denn er dichtete seine besten Lieder in dem heimatlichen unlitterarischen Dialekt. Das Einzige, was bestimmend auf Burns eingewirkt hat, waren die alten schottischen Balladen. Außer diesen kannte er Allan Ramsay und Shakspeare; — aber Zehntausende von gebildeten Schotten hatten das alles gleichfalls gelesen, und nur Einer von ihnen heißt Burns! Lasse man darum endlich die vorwitzige Art, zu fragen, warum dieser Dichter so und nicht anders ward, und beschränke man sich einfach auf die Angabe dessen, was er vollbracht.

Über Robert Burns muss man mit Liebe sich äußern, oder schweigen. Er soll — wie merkwürdig! — einige menschliche Schwächen gehabt; soll mehr hübsche Mädchen geküsst haben, als üblich ist, soll auch in der übersprudelnden Lust am Leben, vielleicht aber in dem Schmerz über sein Leben, manchmal einen Becher mehr getrunken haben, als ihm dienlich war. Dafür hat Burns reichlich gebüßt, auch wenn sein frühzeitiger Tod nicht

selbstverschuldet war: die meisten seiner Biographen und Kritiker lassen ihn noch heute dafür büßen. Selbst Carlyle, sein engerer Landsmann, hat in einem Essay über Burns geglaubt den großen Dichter mit der kurzen Elle der Durchschnittssittsamkeit frommer Landprediger oder ehrbarer Lordmayors messen zu müssen. Ein Sittengericht über einen längst verstorbenen größten Dichter, an dem uns doch einzig seine Werke interessiren, — welche törichte Überflüssigkeit! Burns hat auf solche Angriffe, die schon bei Lebzeiten nicht ausblieben, in einem weniger bekannten, vortrefflichen Gedichte geantwortet: „An die Tugendbolde“ *(To the unco guid)*, dessen letzte Strofen:

Then gently scan your brother man,
Still gentler sister woman,
Tho' they may gang a kennin wrang,
To step aside is human:
One point must still be greatly dark,
The moving Why they do it;
And just as lamely can ye mark,
How far perhaps they rue it.

Who made the heart, 'tis He alone
Decidedly can try us;
He knows each cord, its various tone,
Each spring, its various bias:
Then at the balance let's be mute,
We never can adjust it;
What's done we partly may compute,
But know not what's resisted.

Noch derber äußert er sich über das alte Puritanergift Englands: die moralische Splitterrichterei, in einem seiner Briefe: „Die einzigen Dinge, die man hier zu Lande bis zur Vollkommenheit findet, sind Stupidität und Heuchelei. — Was die Musen anlangt, so wissen sie hier von einem Rhinozeros grade so viel wie von einem Dichter.“

Über sein äußeres Leben hat Robert Burns selbst höchst interessante Aufzeichnungen in einem längeren Brief an einen Freund hinterlassen, die unter dem Namen „Autobiographie“ den meisten Ausgaben seiner Dichtungen vorgedruckt sind*. Ihr und dem „Leben Burns'“ von Lockhart entnehme ich folgende kurze Angaben. — Robert Burns (ursprünglich Burnes) wurde am 25. Januar 1759 in dem kleinen Dorfe Alloway unweit der schottischen Stadt Ayr von sehr armen Bauersleuten geboren. Er verlebte seine Jugend hinter dem Pfluge, lernte in einer Dorfschule bis zum 11. Jahre.

*) So auch in der Tauchnitz-Ausgabe. — Eine vollständige Ausgabe von Burns' Liedern und Briefen ist nur die große sechsbändige von Scott Douglas (Edinburg 1877).

was sie ihn lehren konnte, las daneben Allan Ramsay, leider auch Pope und zum Glück Shakspeare, und schrieb sein erstes Liebesgedicht mit 15 Jahren auf ein schönes Mädchen, das neben ihm bei der Ernte auf dem Felde arbeitete. Wenn man durchaus von den „Einflüssen" sprechen will, die Burns zum Dichter gemacht, so begnüge man sich, die Liebe als den wichtigsten zu nennen. Er selbst hat im späteren Leben bekannt: er bedürfe zur Poesie nur eines schönen Frauenantlitzes, um es zu bewundern. Heißblütig von Jugend auf und keinem Frauenlächeln widerstehend, hat er sich von Liebe zu Liebe treiben lassen, ohne ein Herz zu brechen, vor allem nicht sein eignes. Vom Latein wusste er nur: „*amor vincit omnia*" (seine eigenen Worte).

Auf der Farm seines Vaters ging es schlecht; Robert Burns entschloss sich, nach Jamaika auszuwandern. Da entschied der bewundernde Brief eines Schriftstellers aus Edinburg über Burns' eben veröffentlichte erste Sammlung von Liedern (1786) des Dichters Geschick. Er ging nach Edinburg, wo man ihn mit Neugier und Anerkennung empfing, ihn von Haus zu Haus lud, ihn mit Schmeicheleien berauschte — und ihn dann sich selbst überließ. Die neugierige Bewunderung des dichtenden Bauersmanns machte nur zu bald dem Dünkel Platz, mit dem die schottische Adelsgesellschaft auf den Plebejer hinabsah. Ach, wo sind sie jetzt, die stolzen Männer und Frauen, die Burns nachmals auswichen, wenn sie ihm begegneten, die sich ihrer persönlichen Berührung mit ihm schämten? Die Welt weiß nicht, dass sie überhaupt gelebt; sie kennt nicht die Stätte, wo ihre Knochen modern; ihre Namen sind vergessen; während bei dem Namen Robert Burns heute jedes schottische, ja jedes englische Herz wie bei einem lieben Heimatklange erbebt, gleichviel unter welchem Himmelsstrich es ihn hört. Kommen Deutsche in Liebe und zur Lust zusammen, singen sie gewiss nach einer Stunde ein Lied von Goethe oder Heine; so vergeht gewiss kein Tag im Jahr, wo nicht an einem Punkte der Erde Engländer Robert Burns' Lieder „*Go fetch to me a pint of wine*" und „*Auld lang syne*" singen.

Alle Nachrichten melden, dass Burns sich in der vornehmen und gelehrten Adels- und Professoren-Gesellschaft von Edinburg durchaus taktvoll und wie ein Gentleman bewegt habe. Dort hat er die Probe seines unbeugsamen Mannesstolzes abgelegt, der im

Bewusstsein der eigenen Würde nicht trotzig, aber doch hoheitvoll das Recht seiner Persönlichkeit gegen alle Vorurteile vertritt. Das herrliche Lied „Trotz alledem!" ist aus diesem Gefühl entsprungen: ein Lied, das in tausend gedemütigte Herzen stolzen Mut gegossen, — ein Lied zum Auswendiglernen! Ferdinand Freiligrath hat ihm die wundervolle deutsche Fassung gegeben, die bis auf die unübersetzbar schöne und deshalb im Original wiederzugebende letzte Strofe hier folgt:

Trotz alledem!

Ob Armut euer Los auch sei,
Hebt hoch die Stirn, trotz alledem!
Geht kühn dem feigen Knecht vorbei,
Wagt's, arm zu sein trotz alledem!
Trotz alledem und alledem,
Trotz niederm Plack und alledem,
Der Rang ist das Gepräge nur,
Der Mann das Gold trotz alledem!

Und sitzt ihr auch beim kargen Mahl
In Zwilch und Lein und alledem,
Gönnt Schurken Samt und Goldpokal —
Ein Mann ist Mann trotz alledem!
Trotz alledem und alledem,
Trotz Prunk und Pracht und alledem!
Der brave Mann, wie dürftig auch,
Ist König doch trotz alledem!

Heißt „gnäd'ger Herr" das Bürschchen dort,
Man siehts am Stolz und alledem;
Doch lenkt auch Hunderte sein Wort,
's ist nur ein Tropf trotz alledem!
Trotz alledem und alledem,
Trotz Band und Stern und alledem!
Der Mann von unabhängigem Sinn
Sieht zu und lacht zu alledem!

Ein Fürst macht Ritter, wenn er spricht,
Mit Sporn und Schild und alledem:
Den braven Mann kreirt er nicht,
Der steht zu hoch trotz alledem:
Trotz alledem und alledem!
Trotz Würdenschnack und alledem —
Des innern Wertes stolz Gefühl
Läuft doch den Rang ab alledem!

Then let us pray that come it may —
As come it will for a' that —
That sense and worth, o'er a' the earth,
May bear the gree, and a' that;
For a' that, and a' that,
It's comin' yet for a' that,
That man to man, the warld o'er,
Shall brothers be for a' that!

Ziemlich um dieselbe Zeit schrieb Schiller, mit dem Burns auch das Geburtsjahr gemein hat, seinen Vers vom „Männerstolz vor Königstronen!" — Das „Trotz alledem" ist auf Pferdesrücken in Sturm und Regen von Burns gedichtet worden.

Der Dichter hatte in Edinburg keine wirkliche Hilfe gefunden: gleichmütig wandte er sich wieder seiner Heimat und seinem Pfluge zu, in dem sicheren Gefühl, dass dort seine beste Stätte auch als Dichter wäre, die reinste Quelle seiner Lieder. 1788 heiratete er eine Jugendgeliebte, baute sich eine eigene Hütte und arbeitete, wie er's von Kindheit auf gewöhnt worden, mit Pflug und Sichel. Eine zweite

Auflage seiner Gedichte verschaffte ihm Dichterruhm durch ganz Schottland, ja sie brachte ihm selbst eine ansehnliche Geldsumme (500 £); aber schlechte Ernten zerstörten seine Hoffnung, es je zu einer sorgenlosen, nur der Muse gewidmeten Tätigkeit zu bringen. Seines Weibes und der Kinder wegen übernahm er 1791 eine Stelle als kärglich bezahlter Zollaufseher in Dumfries; aus der Not kam er dadurch nicht heraus, und obendrein brachte ihn dies widerwärtige Amt in einen inneren Zwiespalt, der die Mitschuld trägt an seinem trüben, frühen Ende. Er starb am 21. Juli 1796 in Dumfries.

Robert Burns ist zwischen Shakspeare und Byron Englands originellster Dichter. Als Liederdichter kommt ihm kein Engländer gleich, und man muss schon Goethes Jugendgedichte zum Vergleich anführen, wenn man einen zweiten Sänger neben ihm nennen will. Sehe ich ab von der etwas längeren Erzählung in Versen: *Tam O'Shanter*, einer höchst eigenartigen phantastischen Dichtung, so hat Burns nichts geschrieben als Lieder, meist nur von wenigen Strofen. Doch wenn es der höchste Dichterruhm ist, auch nur ein neues Lied dem Litteraturschatze seines Volkes hinzugefügt zu haben, wie hoch steht dann Burns, von dem die ganze englische Welt täglich und aller Orten wiederklingt! Sein Lied: „Mein Herz ist im Hochland, mein Herz ist nicht hier" kennt ja selbst in Deutschland jeder einigermaßen Gebildete; und wie viele deutsche Männerstimmen haben nicht schon das folgende wunderholde Liedchen gesungen, das wie ein uraltes deutsches Volkslied klingt:

Mein Lieb ist eine rote Ros',
Die frisch am Stocke glüht,
Eine rote rote Ros'; mein Lieb
Ist wie ein süßes Lied.

Mein Lieb, so schmuck und schön du bist,
So sehr auch lieb' ich dich;
Bis dass die See verlaufen ist,
Süße Dirne, lieb' ich dich!

Bis dass die See verlaufen ist,
Und der Fels zerschmilzt, mein Kind,
Und stets, mein Lieb, so lang mein Blut
In meinen Adern rinnt!

Leb wohl, leb wohl, mein einzig Lieb!
Leb wohl auf kurze Zeit!
Leb wohl! ich kehr', und wär ich auch
Zehntausend Meilen weit!

(Deutsch von Freiligrath).

Da redet die Schulweisheit viel Kluges von „Idealismus" und „Realismus"; — wie inhaltlos hören sich solche fertigen Wörter

einer Dichternatur wie Burns gegenüber an! Hier ist ein Mensch Dichter vom Kopf bis zu den Füßen, jeder Herzschlag ein Vers: Leib und Seele eines, und alles zusammen Poesie. Ein dichterischer Sinn, ein Mitempfinden mit der Natur, wie es nie zuvor dagewesen; jedes Blümchen auf der Bergeshalde, ein verwundeter Hase, eine von dem pflügenden Dichter aufgescheuchte Maus — alles spricht zu seinem Herzen, und er spricht zu ihnen. Was gibt es Natürlicheres, weniger Gemachtes, als diese unmittelbar aus der Natur gezogenen Gedichte, wie z. B. das „An eine Feldmaus“:

Wee, sleekit, cow'rin, tim'rous beastie,
O, what a panic's in thy breastie!
Thou need na start awa sae hasty,
Wi' bickering brattle!
I wad be laith to rin an' chase thee,
Wi' murd'ring pattle!

Oder das „An ein Masliebchen“:

Wee, modest, crimson-tipped flowr',
Thou's met me in an evil hour:
For I maun crush amang the stoure
Thy slender stem:
To spare thee now is past my pow'r
Thou bonnie gem.

Alas! its no thy neebor sweet,
The bonnie lark, companion meet,
Bending thee 'mang the dewy weet;
Wi' speckl'd breast,
When upward-springing, blythe, to greet
The purpling east.

Dem Kenner des schottischen Dialekts klingen diese und ähnliche Gedichte wie die Worte einer ihr Kindchen liebkosenden Mutter: so schmiegsam-zärtlich, so unendlich liebevoll. Und dazu denke man sich den Dichter, der tagein tagaus mit harter Faust im Felde schafft und sich dabei dieses männlich tüchtige und weiblich zarte Herz bewahrt.

Robert Burns' Lieder umfassen alle Seiten des Menschenlebens. Er ist nicht bloß eine weiche Liebesflöte; sein Lied erklingt auch wie eine helle Kriegsdrommete. Gleich einem tränenschweren Seufzer tönt das in England unzählige Male gesungene Lied: „A

fond kiss, and then we sever", von dem Walter Scott meinte, es enthielte den Inhalt von tausend Romanen:

Ae fond kiss, and then we sever!
Ae fareweel, alas! for ever!
Deep in heart-wrung tears I'll pledge thee,
Warring sighs and groans I'll wage thee.

Who shall say that Fortune grieves him,
While the star of hope she leaves him?
Me, nae cheerfu' twinkle lights me;
Dark despair around benights me.

I'll ne'er blame my partial fancy,
Naething could resist my Nancy.
But to see her, was to love her;
Love but her, and love for ever.

Had we never loved sae kindly,
Had we never loved so blindly,
Never met or never parted,
We had ne'er been broken hearted.

Fare thee weel, thou first and fairest!
Fare thee weel, thou best and dearest!
Thine be ilka joy and treasure,
Peace, enjoyment, love and pleasure!

Ae fond kiss, and then we sever!
Ae fareweel, alas! for ever!
Deep in heart-wrung tears I'll pledge thee,
Warring sighs and groans I'll wage thee.

Und doch hat dieselbe Hand auch die zahllosen Liebes-Schelmenlieder geschrieben, so das von „Findlay", das „Ich bin zu jung zum Freien noch", — und dann wieder solche Schlachtgesänge wie „Bruces Anrede an seine Truppen bei Bannockburn", und solch ein schauerliches Stück wie das Lied des zum Galgentode verurteilten Räuberhauptmanns Macpherson:

Farewell, ye dungeons dark and strong,
The wretch's destinie!
Mac Pherson's time will not be long
On yonder gollow's tree.

Sae rantingly, sae wantonly,
Sae dauntingly gaed he;
He play'd a spring and danc'd it round,
Below the gallows tree.

Oh, what is death but parting breath?
On many a bloody plain
I've dared his face, and in this place
I scorn him yet again!

Untie these bands from off my hands,
And bring to me my sword;
And there's no man in all Scotland,
But I'll brave him at a word.

I've lived a life ot sturt and strife;
I die by treacherie;
It burns my heart I must depart
And not avenged be.

Sae rantingly, sae wantonly,
Sae dauntingly gaed he;
He play'd a spring and danc'd it round,
Below the gallow's tree.

Mit dieser einen letzten Strofe kann man das Gerede von Burns' „Naturdichterei" zunichte machen, als sei er, wie angeblich Shakspeare, ein kunstloser, ungebildeter, nur seinem „Instinkt" folgender Versemacher gewesen. Solche Klangwirkungen wie die obigen findet

nur das kunstbewusste Dichterohr; auf die Kenntnis der technischen Namengebung, wie Assonanz oder Allitteration, kommt gar nichts an. Zum Glück wissen wir auch aus Burns' Briefen, was für ein scharfsinniger Künstler er gewesen, und wie ihn von dem Schwarm der höchstgebildeten Dichterlinge jener Zeit nichts schied als das Griechische und Lateinische und — sein Genius.

Will man von Burns' dichterischer Vielseitigkeit im Liede durch ausgewählte Proben eine Anschauung geben, so reichen diese wenigen Blätter nicht. Man mag blättern wo immer: man haftet an einem Liede, das man gern „mit allen Würzlein" ausgrübe. Und überall fühlt man, wie sie entstanden sind, diese glücklichen Kinder des Augenblicks, „Gelegenheitsgedichte" in Goethes Sinne. Da sieht der Dichter ein altes bäuerliches Ehepaar einen Weg herabkommen, und er schreibt das köstliche, auch in Deutschland vielgesungene:

John Anderson, my jo, John,
When we were first acquent,
Your locks were like the raven
Your bonny brow was brent (sanft).
But now your brow is bald, John,
Your locks are like the snow:
But blessings on your frosty pow,
John Anderson, my jo.

John Anderson, my jo, John,
We clamb the hill tegither;
And mony a canty (lustig) day, John,
We'we had wi' ane anither.
Now we maun totter down, John,
But hand in hand we'll go,
And sleep tegither at the foot,
John Anderson, my jo.

Auch sein innigstes Gedicht, das übereinstimmend für seine schönste poetische Tat erklärte Lied „An Mary im Himmel" ist der echte Ausdruck einer Gelegenheitsempfindung: der plötzlich über ihn gekommenen Erinnerung an ein durch den Tod ihm entrissenes, von ihm lange übers Grab hinaus geliebtes Mädchen:

To Mary in heaven.

Thou lin'gring star, with less'ning ray,
That lovest to greet the early morn,
Again thou usherst in the day
My Mary from my soul was torn.

O Mary! dear departed shade!
Where is thy place of blissful rest?
See'st thou thy lover lowly laid?
Hearst thou the groans that rend his breast?

That sacred hour can I forget,
Can I forget the hallow'd grove,
Where by the winding Ayr we met,
To live one day of parting love!
Eternity will not efface
Those records dear of transports past;
Thy image at our last embrace;
Ah! little thought we 'twas our last!

Ayr, gurgling, kiss'd his pebbled store,
O'erhung with wild woods thick'ning green;
The fragrant birch and hawthorn hoar
Twined amorous round the raptured scene;
The flowers sprang wanton to be prest,
The birds sang love on every spray —
Till too, too soon, the glowing west
Proclaim'd the speed of winged day.

Still o'er these scenes my memory wakes,
And fondly broods with miser care!
Time but the impression stronger makes,
As streams their channels deeper wear.
My Mary! dear departed shade!
Where is thy place of blissful rest?
See'st thou thy lover lowly laid?
Hearst thou the groans that rend his breast?

Und wer war dieses vom Dichter mit der unvergänglichen Strahlenkrone des Liedes bekränzte Mädchen? Ein armes Melkmädchen auf einem benachbarten Schloss! Es ist sehr bemerkenswert, dass Burns mit seinen Liedern stets innerhalb des Kreises bleibt, den das Leben ihm angewiesen, und dass seine Lieder dennoch im Palast wie in der Hütte mit dem gleichen Verständnis gesungen werden. An Burns' Liebe zu jener Mary — derselben, die er auch in seinem Liede an „Die Hochlands-Mary" gefeiert — knüpft sich eine liebliche Überlieferung, wonach Beide ihre Verlobung gefeiert, indem sie am Ufer des Ayr stehend ihre Arme in den Bach getaucht und sich dann auf hochgehobener Bibel ewige Treue geschworen hätten.

Nicht fehlen darf ferner selbst in der kürzesten Skizze über

Burns das wunderschöne Lied, welches in seiner deutschen Fassung zum deutschen Liederbestande gehört:

Mein Herz ist schwer, Gott sei's geklagt!
Mein Herz ist schwer für Einen;
O Gott, eine lange Winternacht
Könnt' wachen ich für Einen!
O Leid, für Einen!
O Freud', für Einen!
Die ganze Welt könnt' ich durchziehn
Für Einen!

Ihr Mächte, reiner Liebe hold,
O lächelt mild auf Einen!
Schützt vor Gefahr ihn, bringt gesund
Zurück mir meinen Einen!
O Leid, für Einen!
O Freud', für Einen!
Ich tät — o Gott! was tät' ich nicht
Für Einen! (Deutsch von Freiligrath.)

Endlich noch das Lied „An Jessy", nach manchen Angaben Burns' letztes Gedicht:

Jessy.

Here's a health to ane I lo'e dear;
Here's a health to ane I lo'e dear;
Thou art sweet as the smile when fond lovers meet,
And soft as their parting tear —
Jessy!

Altho' thou maun never be mine,
Altho' even hope is denied;
'Twis sweeter for thee despairing,
Than aught in the world beside —
Jessy!

I mourn through the gay, gaudy day,
As, hopeless, I muse on thy charms:
But welcome the dream o' sweet slumber,
For then I am lockt in thy arms —
Jessy!

I guess by the dear angel smile,
I guess by the love-rolling e'e;
But why urge the tender confession
'Gainst fortune's fell cruel decree?—
Jessy!

Here's a health to ane I lo'e dear;
Here's a health to ane I lo'e dear;
Thou art sweet as the smile when fond lovers meet,
And soft as their parting tear — Jessy!

Burns' Meisterschaft liegt, bei aller Schönheit seiner andern Dichtungen, im Liebesliede. Er ist sinnlich ohne Rohheit, schalkhaft ohne zu verletzen, anmutvoll ohne studirte Absichtlichkeit. Keine Spur von Zimperlichkeit: mit sehnigen Armen drückt er ein hübsches Kind ans Herz, küsst es auf den Mund und sagt ihm seinen Dank dafür in einem schönen Liede, das bald die Burschen und Dirnen rings in allen Dörfern singen. Es ist ein Überströmen sinnlicher Heiterkeit, — fast möchte ich sagen, wenn auch im bestem Sinne, der animalischen Lebenslust in Burns. Wer aber hat, wie er, auch die zartesten Regungen liebender Herzen, wer wie er den ersten Blick der Geliebten, den ersten Kuss, den Scheidedruck der Hand, die Freude des Wiedersehens, den Gram um verlornes Liebes-

glück, wer hat das alles besungen wie Robert Burns! — Man sollte es nicht für möglich halten, aber der englischen Kritik ist auch das möglich gewesen: man hat für Burns aus seinen vielen an Viele gerichteten Liebesliedern den Vorwurf der „Unmoral" hergeleitet! Woher sollen denn aber in aller Welt die Dichter ihre Liebeslieder nehmen, wenn nicht aus den Augen und von den Lippen geliebter Frauen? Die neueste englische Lyrik benimmt sich allerdings ganz vorschriftsmäßig nach der Hausordnung eines Mädchenpensionats: sie gibt sich mehr und mehr den Anschein, als sei die Liebe „*a very wicked thing*", wie es in einem Quäkerliede heißt; Gott hat aber diese englische Lyrik gestraft mit dem Fluch der ledernsten, saftlosesten Langweile. Man kann lange suchen, ehe man in der ganzen englischen Lyrik der letzten fünfundzwanzig Jahre ein einziges Lied von so maßvoller und keuscher Sinnlichkeit findet wie das folgende von Burns:

Es war in lauer Sommernacht,
Wo schon die Ähre reifte,
Da sah der Mond in stiller Pracht,
Wie ich zu Ännchen schweifte.
Wie schwand die Zeit, von Abends spät
Bis hin zum frühen Scheine,
Sie kam mit mir, weil ich sie bat,
Ins Gerstenfeld alleine.

Der Wind war still, der Himmel blau,
Der Mond im hellsten Scheine,
Sie saß mit mir bei nächt'gem Tau
Im Gerstenfeld alleine.
Ich schlang den Arm um meinen Schatz,
Es schlug ihr Herz ans meine,
Wie war ich selig an dem Platz
Im Gerstenfeld alleine.

Ich wusste, dass, wie ich ihr treu,
Sie ganz auch war die meine,
Ich küsst' und küsste sie auf neu,
Im Gerstenfeld alleine.
Bei aller Sterne goldner Pracht
Und bei des Mondes Scheine,
Wird sie auch segnen diese Nacht
Im Gerstenfeld alleine.

Froh war ich in der Freunde Schar,
Beim lust'gen Gläserschwenken,
Froh, brachte Geld und Gut das Jahr,
Und glücklich auch beim Denken.
Doch welche Lust mir's auch gebracht,
Mit der vergleicht sich keine,
Die ich empfand, in jener Nacht
Im Gerstenfeld alleine.

(Deutsch von Laun.)

Liest man Burns, so fühlt man sich mit ihm sogleich in persönlicher Berührung. Es ist kein Buch, das zu uns spricht, sondern ein süßstimmiger Menschenmund; und wer selbst die richtigen Augen dazu hat, der sieht des Dichters große Augen dabei zutunlich eindringlich auf sich gerichtet. Wenige Dichter, außer Burns, die uns so sehr dieses Gefühl unmittelbarster menschlicher Nähe geben. Und das ganz unabhängig von Nationalität und Sprache. Wie fern steht dem deutschen Leser die schottische Mundart, und dennoch

schwindet nach einiger Übung jedes Gefühl des Fremdseins. Außer Shakspeare ist gerade uns Deutschen kein ausländischer Dichter so vertraut geworden wie Robert Burns. Schon Goethe liebte ihn; aus Burns' Liedern hörte er denselben tiefen Herzenston, den er in seinen eigenen poetischen Jugendjahren im Innern verspürt hatte. Die Zahl der deutschen Übersetzungen Burns'scher Lieder ist noch in stetem Wachsen begriffen.

Für England war Burns der Herold der endgiltigen Befreiung aus dem Joche der poetischen Künstelei. Ich habe in den früheren Kapiteln alle Regungen des neuen Dichtergeistes gewissenhaft vermerkt, welcher nach Popes Tode über die englische Welt gekommen: Burns steht aber unvermittelt da, trotz Ossian, Percy, Ramsay und Chatterton. Seine Dichterfantasie hat sich nicht an der Lektüre, sondern am Leben entzündet. Die „Rückkehr zur Natur", bei Schriftstellern wie Lesern, hatte für Burns nichts getan, als ihm ein empfängliches Publikum zu bereiten. Das Lied des Herzens, wie es nach ihm von Byron, Moore, Tennyson und Anderen angestimmt wurde, — aus Burns' Munde ist es zuerst wieder in neuerer Zeit erklungen. Er hat nie ein Lied von Goethe gelesen, ist gestorben, bevor man den Namen Bérangers kannte und bevor Heine geboren wurde. Die Zeit, da Burns' erste Liedersammlung erschien, war für England noch immer eine liedlose. So erkläre man sich denn diesen großen Dichter nach beliebter kulturhistorischer Schablone, wenn man kann; ich kann es nicht.

Auch in der Sprache war Burns sein eigener Lehrer: man vergleiche nur die schottischen Dichtungen Allan Ramsays mit denen von Burns, und man wird finden, dass Burns für das Schottische so sprachschöpferisch gewirkt hat, wie Chaucer für das Englische. Die einschmeichelnde Lieblichkeit seiner Sprache widersteht jeder Wiedergabe durch eine Übersetzung, selbst durch eine englische. Es geht damit wie mit plattdeutschen Dichtungen Fritz Reuter), die beim Übergang ins Hochdeutsche ihren geheimsten Reiz verlieren.

Es muss an dem Beispiel Burns' hervorgehoben werden, einen wie mächtigen Einfluss Schottland zu allen Zeiten auf die englische Litteratur geübt. Ich nenne die Namen B a r b o u r, R a m s a y, M a c - p h e r s o n, H u m e, B u r n s, S c o t t und C a r l y l e, um eine Idee zu geben von dem vielfach mit revolutionärer Gewalt sich geltend-

machenden schottischen Element in der Entwickelung des englischen Geistes.

Noch eine Seite in Robert Burns verdient Beachtung: er war einer der freiesten Menschen, die je in England geatmet haben, frei in seinen politischen Ansichten, frei in seiner religiösen Überzeugung. Die Engländer, ihre Litterarhistoriker immer voran, verzeihen ihm das letztere am wenigsten. Burns wollte mit seinem Gott allein sein und sich nicht in den Verkehr mit ihm von Menschen und Menschensatzungen hineinsprechen lassen. Sein milder Sinn glaubte natürlich nicht an die Ewigkeit der Höllenstrafen, ja nicht einmal an die ewige Verdammnis — des Teufels selber. Das Gedicht „An den Teufel", eine der besten Proben des Burns'schen Humors, ist in der erbarmungsvollen Schlussstrofe gewiss ganz ernsthaft gemeint. Und welche edle Frömmigkeit in seinem schönen Gedicht: „Des Landmanns Samstag-Abend", oder in dem „Gebet unter der Last großer Not", und in dem: „Angesichts des Todes". Wenn ein sonst großdenkender Mann wie Carlyle gegenüber diesen ergreifenden religiösen Dichtungen schreiben konnte: „Burns hat keine Religion. Er lebt in der Dunkelheit und im Schatten des Zweifels", — so tut man der englischen Kritik gewiss kein Unrecht, wenn man behauptet, in gewissen Dingen ist sie unzurechnungsfähig. — Burns keine Religion! Burns, der die Strofen geschrieben:

Prayer in prospect of Death.

O Thou unknown, almighty Cause
Of all my hope and fear!
In whose dread presence, ere an hour,
Perhaps I must appear!

If I have wander'd in those paths
Of life I ought to shun;
As something, loudly, in my breast,
Remonstrates I have done.

Thou know'st that Thou hast formèd me
Wish passions wild and strong;
And listening to their witching voice
Has often led me wrong.

Where human weakness has come short,
Or frailty stept aside,
Do thou, all-good! for such Thou art,
In shades of darkness hide.

Where with intention I have err'd,
No other plea I have,
But Thou art good; and goodness still
Delighteth to forgive.

Ich füge wenige Worte hinzu über zwei andere schottische Volksdichter, die den Spuren Burns' folgten, so gut es ihnen gelingen wollte. James Hogg (1770—1835), genannt „der Ettrick-Schäfer".

ein echter Schafhirt, wie Burns ein echter Bauer gewesen, hat sich nicht auf das einfache Lied beschränkt, vielmehr seinen schönsten Triumph in einer Sammlung poetischer Erzählungen gefeiert, welche unter dem Titel *The Queen's Wake* (Das Lever der Königin, nämlich Maria Stuarts) zu dem Besten gehört, was die gutschottische Muse einem Landeskinde eingegeben. Doch ist auch manches schöne Lied dem poetischen Schäfer gelungen; sein *Wee Hausie* (Das kleine Häuschen) ist ein sehr liebenswürdiges Stück intimer Lyrik. An Kraft der Sprache wie an Tiefe der Empfindung reicht Hogg nicht an Burns heran; an Fantasie steht er ihm nicht sehr fern. Jedenfalls eines der besten Exemplare der seltenen Gattung „Naturdichter“; in manchen Punkten an Allan Ramsay erinnernd.

Allan Cullingham (1784—1842), unweit Dumfries, Burns' Sterbeort, geboren, in seinen Jünglingsjahren Maurergeselle, später als Gehilfe des Bildhauers Chantrey tätig, hatte seiner höheren Bildung manche Vorteile zu danken, ohne dass er dadurch die Kraft des Volkstons einbüßte. Einige seiner Lieder klingen ganz wie solche von Burns, so namentlich sein bekanntestes: „*She's gone to dwell in heaven*“.

Hogg wie Cullingham verdankten ihre Anregung den Liedern Burns'. Neben ihnen sangen noch viele schottische Volksdichter; doch kommt ihnen keiner gleich, und sie alle nicht Robert Burns, dem Einzigen.



SECHSTES BUCH.

DAS XIX. JAHRHUNDERT.

(I. DIE DICHTER.)



Erstes Kapitel.

Lord Byron.

(1788—1824).

Burns war vor der Zeit gestorben; nicht deshalb vor der Zeit, weil vielleicht noch eine große dichterische Entwickelung vor ihm gelegen hätte, sondern weil er mit seiner poetischen wie persönlichen Eigenart ein Mann des 19. Jahrhunderts gewesen. Er zuerst hatte in England mit vollem Bewusstsein jenen Kampf gegen Vorurteile auf politischem, religiösem und sittlichem Gebiet geführt, der für die Dichtung des 19. Jahrhunderts das gemeinsame Erkennungszeichen fast in allen Ländern werden sollte. Die französische Revolution, die Kriege der Republik Frankreich gegen das monarchische Europa, die blendende Laufbahn Napoleons hatten eine Umwälzung in den Einrichtungen wie in den Anschauungen hervorgerufen, wie sie seit der Erscheinung des Christentums nicht vorgekommen war. Burns hatte den Anbruch des neuen Jahrhunderts nicht mehr erlebt; seine Sympathien aber waren mit allem, was da frei: hatte er doch seine elende Stelle als Zollbeamter aufs Spiel gesetzt durch seine offen zur Schau getragene Billigung der Revolution.

Auch für die Poesie, vielleicht sogar für sie mehr als für irgendsonst etwas Menschliches, bedeutet der Übergang vom 18. ins 19. Jahrhundert eine bis an die Wurzeln greifende Umgestaltung. Mit dem Anbruch der neuen Zeit stehen uns die Dichter von Bedeutung vor allem als mächtige Persönlichkeiten mit scharf sich unterscheidender Individualität gegenüber. Sie betreiben nicht die Poesie, wie man sonst eine Kunst betreibt, lediglich um ein Schönheitsgebilde zu erzeugen: sie gehen darauf aus, sich selbst zu geben in einer

künstlerischen Form. Mag darunter auch die vielgepriesene „Objektivität“, die „Kunst um der Kunst willen“ leiden, — unleugbar ist, dass seit dem Anbruch des Jahrhunderts, oder schon seit Burns' Lyrik, ein wärmerer, vollerer Blutstrom die englische Poesie durchflutet.

Die Ebbe ist ihm gefolgt, wie immer im Wandel menschlicher Dinge; die neueste Entwickelungsstufe der englischen „schönen“ Litteratur kommt an dichterischer Erschöpfung dem Anfang des 18. Jahrhunderts mindestens gleich; ja an Geschmacklosigkeit und feiger Zimperlichkeit übertrifft die zeitgenössische Poesie unter Königin Victoria noch die unter Königin Anna. Aber besessen hat England ihn doch einmal, jenen wunderbaren Dichtungsfrühling, der, aufgekeimt in der letzten Hälfte des 18. Jahrhunderts, sich zum Anfang des unsrigen mit überwältigender Blütenkraft über die Erde ergoss. Burns hatte ihn ahnen lassen; ja er war wie ein Vorfrühling gewesen nach langem Winterschlaf. Mit Byron sehen wir ihn voll erblüht, mit fast betäubendem Duft, verschwenderisch mit sich und seinen Gaben, leidenschaftlich schön, mit Trauer gepart, das Zeichen des frühen Vergehens auf der Stirn, — und dennoch die unvergesslichste Zeit des Jahrhunderts.

Lord Byrons Dichtungen sind der notwendige Ausgangspunkt für jedes zusammenhängende Studium der Litteratur des 19. Jahrhunderts. Die großen Strömungen der modernen Poesie haben durch ihn ihren mächtigsten Antrieb empfangen. Sehen wir von den Vorläufern des französischen Romantismus: Chateaubriand und Frau von Staël, ab, so haben alle bedeutenden französischen Romantiker, und auch viele der unbedeutenden, seines Geistes einen Hauch verspürt: Victor Hugo in seinen „Orientalischen Liedern“, Alfred de Musset in seinen poetischen Erzählungen, und selbst der schwächliche Delavigne in seinen „Messeniaden“. Lamartine hat sich sogar an einer Fortsetzung von „Childe Harolds Pilgerfahrt“ versucht. — In Deutschland wurzelte allerdings die Romantik in anderen Voraussetzungen; aber ohne Byron wären Heine und seine Nachahmer, wäre die deutsche politische Dichtung der 30er und 40er Jahre nicht denkbar. Dasselbe gilt von Leopardi. — Am tiefsten haben Byrons Dichtungen, die rein poetischen wie die politischen, auf die slavischen Völker ihren Einfluss geübt: Puschkins „Eugen

Onägin“, Lermontows „Held unserer Zeit“, Mickiewicz’ „Conrad Wallenrod“ stehen auf „Childe Harolds“ und „Don Juans“ Schultern. — In Spanien war es der geniale José de Espronceda, welcher Byronische Töne anschlug; in Dänemark Paludan Müller, dessen „Adam Homo“ ohne „Beppo“ und „Don Juan“ nicht entstanden wäre.

Byron ist von den großen Dichtern des 19. Jahrhunderts der weltbürgerlichste. Hat er ja auch die Zeit seiner reichsten Dichterentfaltung, die letzten acht Jahre seines kurzen Lebens, außerhalb Englands zugebracht. Die glühende Liebe für sein Vaterland, „die Heimat der Weisen und der Freien“, war bei ihm gepart mit einem so heftigen Hass gegen dessen kunst- und poesiefeindlichen Heucheleigeist der Neuzeit, und diesem Hass hat er stets so unverhohlenen, ja übertriebenen Ausdruck geliehen, dass er den Herzen seiner Landsleute entfremdet wurde. Bis in Kleinigkeiten war Byron unenglisch, bis — in seine Mäßigkeit im Essen. Alle seine Neigungen, und nicht am wenigsten die tiefen Eindrücke seiner mit 20 Jahren unternommenen Reise nach Spanien und Griechenland, wiesen ihn nach dem Festland; er war frei von jeder insularen Beschränktheit.

Am besten hat unter Byrons Zeitgenossen Goethe dessen Weltstellung als Dichter begriffen, auch hierin Zeugnis seines olympischen Blickes für das dauernd Große ablegend. „Byron allein lasse ich neben mir gelten“, lautete sein stolzes Anerkennungswort, und die Nachwelt hat es bestätigt. Neben Goethes Faust nennt sie „Manfred“ und „Kain“ als die einzigen Schöpfungen einer ähnlich großen Dichterfantasie. Ich werde bei der Betrachtung der einzelnen Dichtungen Byrons noch wiederholt auf Urteile Goethes mich stützen; vorweg stehe hier schon das Wort aus den Gesprächen mit Eckermann: „Byrons Talent ist incommensurabel“.

Dem gegenüber nimmt es sich ungemein komisch aus, wenn noch heute in England ernsthafte Untersuchungen darüber angestellt werden: wer größer sei, Wordsworth oder Byron?*) Ungefähr so, wenn nicht noch etwas dümmer, als schriebe bei uns Jemand eine Abhandlung darüber, ob Goethe oder Schefer der größere Dichter

---

*) So jüngst von Matthew Arnold, der sich selbst einen Dichter nennt. Er kommt zu dem Ergebnis, dass Byron dem großen Wordsworth nicht bis an die Knöchel reiche!

sei? Auf dem Gebiet der ästhetischen Kritik haben die Engländer zwar nie viel Hervorragendes geleistet, aber ein solcher Bankrott des Verständnisses für Poesie, wie er bei der Beurteilung Byrons in England bis auf unsere Tage sich bekundet, ist geradezu unfassbar. Es ist, als hätten die Engländer kein Organ für Byron, als litten sie unter einer völligen Lähmung des Geschmackes an Poesie, sobald es sich um Byrons Würdigung handelt. Wie viel von dieser für England beschämenden Ohnmacht des poetischen Gefühls auf moralische Heuchelei, auf die strengen Gesetze der „Respektabilität", auf das kommen mag, was auf englisch unübersetzbar „*cant*" heißt, lasse ich unerörtert; aber die Tatsache muss hervorgehoben werden, dass sämtliche neuere englische Litteraturgeschichten und fast sämtliche biographische Arbeiten geradezu albern werden, sowie sie auf Byron zu sprechen kommen. Ganz vereinzelte Ausnahmen, wie Macaulays bekannter Essay über Byron, bestätigen nur die Regel. Einige Entschuldigung für die manchmal grauenerregende Stumpfheit der englischen Kritik gegenüber Byron mag in des Dichters unenglischem Wesen gefunden werden; aber das Allgemein-menschliche, das Ewige, das fleckenlos Schöne in so vielen seiner Dichtungen müssten doch jenen Mangel an nationaler Eigenart aufwiegen! In England tun sie das nicht; in England gilt es für nahezu unanständig, in einer guten Familie Byrons Namen auszusprechen!

Lord Byrons Größe setzt sich aus seinem Leben und seinen Werken zusammen. Man muss bei einer Darstellung seines Wirkens — so abgeneigt man sonst der Hineinziehung des Persönlichen in das Gebiet der höchsten der Künste sein mag, — man muss Byrons Dichtungen im organischen Zusammenhang mit seinem vielbewegten Leben erfassen, oder auf einen großen Teil ihres Verständnisses und des Genusses an ihnen verzichten. „Um so zu schreiben, dass das Menschenherz im Innersten erschüttert werde, muss das Herz des Dichters selbst erschüttert gewesen sein, oder noch besser, es schon überstanden haben", heißt es in Byrons Tagebuch (1814). Wie Goethe jedes gute Gedicht ein Gelegenheitsgedicht nannte, so sagte Byron von sich: „Alle Zuckungen endigen bei mir in Versen". Darum trägt fast alles, was er geschrieben, vielleicht bis auf einige der Dramen, den Stempel des Echten, des einem bewegten Herzen Entquollenen. Nichts Gemachtes ist in

Byrons Dichtungen: man fühlt aus allen ernstlich in Betracht kommenden heraus, er habe sich nicht an den Schreibtisch gesetzt, um diese oder jene interessante dichterische Aufgabe zu lösen. Eine unwiderstehliche Macht rang ihm seine Werke ab. In dem herrlichen Totenliede auf Byron-Euphorion im II. Teil des Faust rühmt ihm Goethe nach: „einen eigensten Gesang“. Byron gehörte zu keiner Schule, aber er hat deren viele begründet. Durch ihn vor allen kam die Poesie des „Weltschmerzes“ in die Welt, deren Klagen in vereinzelten Akkorden alle Zeitalter der Litteratur durchzittern, die aber erst bei Byron sich zu einem so erschütternden und dennoch melodischen Schmerzensschrei verdichteten, wie bei keinem vor ihm — und bei keinem nach ihm.

Und welch ein Leben war das seine! Man vergleiche damit das trotz dem Ministerium und trotz der einmaligen Romfahrt fast spießbürgerlich sesshafte, beschauliche, kleinstädtische Leben Goethes. Ein englischer Lord, also an Rang wie an Macht einem mediatisirten deutschen Fürsten mindestens ebenbürtig, mütterlicherseits mit dem Königshause der Stuarts verwandt, abstammend von jenem Radulph de Burun, der Wilhelm dem Eroberer 1066 England bezwingen half; mit 20 Jahren das größte Aufsehen erregend durch seine Satire „Englische Dichter und schottische Rezensenten“; mit 24 Jahren „eines Morgens erwachend, um sich berühmt zu finden“; in seinem 28. Jahre auf immer von seinem Vaterlande verbannt. Und dann nach einer glanzerfüllten Dichterlaufbahn das traurige Ende auf griechischer Erde, fern von der Heimat, fern von den wenigen Menschen, an denen er mit voller Liebe gehangen; hinweggerafft vor dem Feinde, wenn auch nicht in der Männerschlacht, eben da man ihm zu seinem Lorberkranz des Dichters die Krone des Königs über das mit durch ihn befreite Griechenland schmiedete. Von den großen Männern unseres Jahrhundert hat einzig Napoleon ein so schicksalvolles Leben gelebt.

Am 22. Januar 1788 wurde George Gordon Byron, erst nach dem Tode seines Großonkels (1798) „Lord“ Byron, geboren, — nicht in London, wie man bisher allgemein annahm, sondern wahrscheinlich in Dover. Vater und Mutter waren höchst exzentrische Naturen; über den Vater äußerte Goethe: „Lord Byron erzählt, dass sein Vater drei Frauen entführt habe. Da sei Einer einmal ein vernünftiger Sohn!“ Seine Mutter machte ihm durch ihren lau-

nischen Charakter und dementsprechende Erziehung das Vernünftigsein nicht minder schwer.

Auf der Familie lastete es schon seit langer Zeit wie ein Fluch des Verhängnisses: Byrons Großvater, Admiral John Byron, war berühmt wegen der zahlreichen Schiffbrüche auf seinen Reisen; sein Großonkel, dessen Erbe Lord Byron übernahm, hatte ein mordähnliches Duell auf dem Gewissen, und zwar mit einem Ahnen jener Mary Chaworth, welche zuerst in des Dichters Seele das Leid unglücklicher Liebe und damit den Segen der Poesie gepflanzt hat. Sein Vater, der dreifache Frauenentführer, soll durch Selbstmord geendet haben. Und in die Wiege des Letzten der Byron, in die des Dichters, hatte die neidische Fee zu all den herrlichen Gaben ihrer Schwestern die eine gelegt, welche Byrons Leben aufs unheilbarste verbittern sollte: die Lahmheit. Ein Apollo-gleicher Kopf auf einem schlanken, männlich schönen Körper, — und das getragen von einem mißgestalteten Fuße: welche unerschöpfliche Quelle gekränkten Selbstgefühls, dessen Byron ein so reichliches Maß empfangen!

Als Knabe in Aberdeen erzogen, als junger Lord auf der Schule zu Harrow, als reifer Jüngling auf der Universität Cambridge, hat Byron den regelrechten Weg einer guten englischen Erziehung durchschritten. Seine ersten dichterischen Versuche sind schon in Harrow entstanden, zum Teil eingegeben von der schwärmerischen Liebe für die um zwei Jahre ältere Mary Chaworth, welche sich aus „dem lahmen Jungen" nichts machte. Byron hat bis in sein Mannesalter an dieser tiefen Jugendliebe gelitten. Seiner Mary späteres Geschick an der Seite des von ihr vorgezogenen rohen Gatten war ein tragisches: es endete in Not und Wahnsinn. Wie nachhaltig das Gefühl jener knabenhaften Liebe in ihm fortgelebt, bis es seine künstlerische Verklärung gefunden, bekundet das herrliche Gedicht „Der Traum", 1816 in der Villa Diodati am Genfer See niedergeschrieben, — ein Werk, um dessen Genusses im Original willen Goethe die Erlernung der englischen Sprache empfahl. Hier nur einige Stellen daraus:

— — Ich sah zwei Wesen in der Jugend Farben.
Auf einem Hügel, sanft zu Thale sinkend
Und grün bewachsen, gleich als wär's der letzte
Von einer Hügelreih' am Küstensaume;

Nur dehnte sich kein Meer zu seinen Füßen,
Nein, ringsum schönes Land und Well' auf Welle
Der windbewegten Wälder und der Ernten,
Zerstreute Menschenwohnungen und Rauch,
Der von den Dächern kräuselnd aufwärts stieg.

Den Hügel krönt' ein seltsam Diadem
Von Bäumen rund im Kreise, so geordnet
Von Menschenhand und nicht durch Zufallslaune.

Die Beiden, eine Jungfrau und ein Knabe,
Sahn staunend nieder, sie nur auf die Flur,
Ihr gleich an Schönheit, — er sah nur auf sie.
Und Beide waren jung, und eines schön,
Und Beide waren jung, — nicht gleichen Alters:
Gleichwie der süße Mond am Himmelsrande,
Stand auf der Grenze sie, halb Kind, halb Weib,
Um wenige Sommer war der Knabe jünger,
Doch älter war sein Herz als seine Jahre.
Sein Auge sah ein schönes Antlitz nur
Auf weiter Welt, — und das schien auf ihn nieder.
Er hatte fest es in sich eingesogen,
Er atmete, er lebte nur in ihr,
Und sie war seine Stimme; scheu, zu sprechen,
Erbebte er bei ihrem Wort; sie war
Sein Licht, sein Auge folgte ihrem nur,
Er sah mit ihrem Auge alle Dinge
Mit ihren Farben, Nicht mehr lebte er
Für sich, sie ward sein ganzes Sein und Leben,
Das Meer, drein all sein Denken sich ergoss,
Drin all sein Wünschen lag. Ein Blick von ihr,
Ein sanft Berühren nur ließ all sein Blut
Zum Herzen fluten und zurückeebben
Und hastig seiner Wangen Farbe wechseln,
Ob auch der Schmerzen Grund sein Herz nicht wusste.

Sie aber teilte seine Sehnsucht nicht,
Ihr Seufzen galt nicht ihm, er war ihr nur
Ein Bruder und nicht mehr, — das war schon viel,
Denn sie war bruderlos, und Bruder hieß
Er ihr nur in der Jugendfreundschaft Sprache.

Sie war der einsam letzte Spross von altem,
Ehrwürdigem Geschlecht, dess Name ihm
Gefiel und wieder nicht gefiel, — warum?
Die Zukunft gab ihm tiefe Antwort drauf,
Als liebend sie dem Andern angehörte, —
Dem Andern, den schon damals sie geliebt!

Und auf des Hügels Spitze stand sie da
Ausspähend, ob des Liebsten Ross auch Schritt
Mit ihrer Sehnsucht hielt, — und eilte weg.

Ein Wechsel kam in meines Traumes Bild:

Da stand ein stattlich altes Haus und draußen
An seiner Mauer war ein Ross gezäumt.

In einem düster ernsten Betgemach
Derselbe Knabe stand, — er war allein
Und bleich, und auf und nieder schritt sein Fuß.
Dann saß er nieder, griff zur Feder, schrieb
Manch Wort, — das ich nicht lesen konnte, — lehnte
Sein Haupt gebeugt auf seine Hand, und krampfhaft
Erbebte er wie fiebernd; stand dann auf,
Zerriss, was er geschrieben, mit den Zähnen
Und mit den Händen, zitternd, ohne Tränen.

Dann ward er ruh'ger und bezwang sein Antlitz,
Dass still es ward. — Und wie er stand gefasst,
Da trat zu ihm das Mädchen seiner Liebe.
Sie blickte heiter, lächelnd, — ob sie gleich
Wohl wusste, wie sie lieb ihm war; sie wusste, —
Denn schnell kommt solches Wissen —, dass ins Herz
Sie ihm der Liebe tiefe Schatten warf;
Sie sah, wie elend er; — nicht sah sie alles.

Er nahte sich, mit kalter Höflichkeit
Griff er nach ihrer Hand, es flog ein Schwarm
Unsagbarer Gedanken um sein Haupt
Im Augenblick, — die schwanden, wie sie kamen.

Dann ließ er sinken ihre Hand und ging
Mit langsam abgemessnem Schritt, doch nicht
Als habe Lebewohl er ihr gesagt, —
Sie schieden ruhig lächelnd von einander.

Er trat durchs wucht'ge Tor der alten Halle,
Schwang sich aufs Ross und ritt des Wegs dahin,
Und nie betrat er mehr die morsche Schwelle.

(Deutsch von E. E.)

Im Jahre 1807 erschien von Lord Byron, „einem Minderjährigen“, wie es auf dem Titelblatt geschmacklos ruhmredig hieß, ein Bändchen Jugendgedichte: „Stunden des Müßigganges“ (*Hours of Idleness*) bei einem unbedeutenden Buchhändler in Newark. Es ist jetzt leicht, aus ihnen die nachmalige Größe Byrons zu „ahnen“;

— den Zeitgenossen kann man es nicht verargen, dass sie in dieser Sammlung nicht mehr sahen als schülerhafte Versuche. Manches darin ist besser, als von einem 19jährigen Jüngling zu erwarten ist, vieles ist recht schwach. Aber das Ganze steht dennoch nicht sehr tief unter dem Durchschnittsniveau der damaligen englischen Lyrik, und die überaus herbe, in Ton wie Auffassung unziemliche Kritik, welche die *Edinburgh-Review*, das damalige Orakel in poetischen Dingen, darüber brachte (von Lord Brougham?), ging weit hinaus über das Maß des der Kritik Erlaubten, zumal einem Anfänger gegenüber.

Da geschah etwas Unerhörtes: dieser scheinbar von der Kritik niedergeschmetterte junge Anfänger setzte sich hin, nachdem er „drei Flaschen Claret“ getrunken, und schrieb als Antwort auf die Kritik seine zornsprühende Satire „Englische Dichter und schottische Rezensenten“ (März 1809), worin er, der unberühmte, totkritisirte „Minderjährige“ Allen, die in den drei vereinigten Königreichen die Feder führten, nachwies, dass sie Charlatane, Stümper und Dummköpfe seien! Ein kritisirter Schriftsteller, der sich gegen seine Kritiker aufbäumte! Ein junger Dichter schülerhafter Verse, der Männern wie Scott, Moore, Southey zu sagen wagte, all ihr Tun sei eitel! Die Wirkung dieser Satire war eine ungeheure. Nicht so sehr ihres schriftstellerischen Wertes wegen, der ein recht winziger ist; sondern das Erstaunliche lag in der Tat selbst, die gegen alles Herkömmliche verstieß. Die freche, anmaßende, freilich auch unterweilen sehr witzige Sprache, die grenzenlose Rücksichtslosigkeit des Pasquills wirkten vollkommen verblüffend. Byron hat später seine ungerechten Angriffe gegen Walter Scott und Thomas Moore herzlich bereut und mit diesen Männern eine über sein Grab hinaus dauernde Freundschaft geschlossen. Wer ihm nie vergab, das war Robert Southey, eine niedrige Natur mit einem Denunziantentalent ähnlich dem Wolfgang Menzels. Wie Menzel Heinrich Heine und dessen Freunde bei den deutschen Regirungen durch die aus der Luft gegriffene Bezeichnung „des jungen Deutschlands“ als einer Bande von litterarischen Verschwörern anschwärzte, so Robert Southey seine Nebenbuhler Byron und Shelley durch das Wort „Satanische Schule.“

Byrons Reue über seine tolle Satire ging später so weit, dass er sie ganz aus dem Buchhandel zurückziehen wollte, was sich als unausführbar erwies.

Wenige Tage vor dem Erscheinen dieser Schrift hatte Lord Byron seinen Sitz im Oberhause eingenommen. Dreimal hat er als Peer das Wort ergriffen, das erste Mal in seiner Rede zu Gunsten der wegen Aufruhr verfolgten armen Weber von Nottingham, mit großem Erfolge. Seine zweite Rede hat der Emanzipation der englischen Katholiken gegolten. Er hatte seinen Sitz auf der Linken, und ein Mann der Opposition, ein Whig, ist er Zeitlebens geblieben.

In die Jahre 1809, 1810 und 1811 (Todesjahr seiner Mutter) fällt seine erste große Reise nach Portugal, Spanien, Malta und Griechenland. Wie er an Spanien an die schönen Frauen des von ihm so begeistert besungenen Cadiz sein Herz verlor, es in Malta an die unter dem Namen „Florence" durch ihn bekannt gewordene Frau Spencer Smith abermals verlor, es dann, zum dritten Mal verloren, von der „Maid von Athen" (Teresa Makri) in dem Liede mit dem Refrain „*Soï mu, sas agapo*" (Leben mein, dich liebe ich) zurückforderte; wie er in Janina von dem Albanesenhäuptling Ali Pascha gastfrei empfangen wurde; wie er, Leander nachahmend, von Sestos nach Abydos schwamm, — all diese interessanten Dinge lese man in den biographischen Sonderwerken nach. Für uns ist die Frucht, die er von dieser Reise heimbrachte, wichtiger: die beiden ersten Gesänge von *Childe Harold's Pilgrimage*, in London 1812 erschienen. Hiermit löste er die Verpflichtung ein, welche ihm seine Satire auferlegt hatte: selber ein bedeutendes Kunstwerk zu schaffen, um seine Berechtigung zu der schonungslosen Verdammung aller seiner dichterischen Landsleute einigermaßen zu rechtfertigen. „Childe Harolds Pilgerfahrt" hatte einen über alles Erwarten großartigen Erfolg; Byron soll von sich gesagt haben (soll, denn die Stelle findet sich in keinem seiner Briefe und Tagebücher): „Ich erwachte eines Morgens und fand mich berühmt." Das ganze Jahr 1812 hindurch war Byron der Löwe der Londoner Saison, fast so bewundert wie — der Gebieter der Mode: „der Beau Brummel".

„Childe Harold" gibt den Grundton für die meisten späteren Werke Byrons an: die unbezwingliche Schwermut, die sich in wollautvollen Klagen ergießt. Eine Dichtung von so überwältigender Persönlichkeit war seit Jahrhunderten in England nicht geschrieben worden. Der Dichter hatte ursprünglich die Absicht gehabt, sie „Childe Buruns Pilgerfahrt" zu nennen; aber auch hinter der dünnen Maske eines beliebigen Harold leuchtet aus jeder Strofe das Antlitz

Byrons hervor, der, wie er von sich mit treffender Selbstkritik einmal sagte, „nichts schildern konnte, als was er selbst gesehen oder erlebt". Nicht alles natürlich als selbsthandelnde Person erlebt, aber in der dichterischen Phantasie bis zur greifbaren Wirklichkeit nacherlebt und nachempfunden. „Childe Harolds Pilgerfahrt" ist eine Art von „sentimentaler Reise", aber ohne jeden Humor, vielmehr die poesiegewordene Melancholie. Doch ist ja Melancholie, nach Börnes schönem Wort, die Freudigkeit Gottes. Das pomphafte, wie kein zweites zu solcher Dichtung sich eignende Versmaß: die Spenserstanze: die bei aller Üppigkeit der Schilderung doch sehr klare Sprache: der poetische Hintergrund: Spanien und Griechenland, — das alles musste einen tiefen Eindruck machen. Dazu die so malerisch sich drapirende Schwermut des jungen, schönen, vornehmen Mannes, der gewiss von einer abenteuerreichen Reise heimkehrte! In die leichtfertigen Kreise des Prinz-Regenten fielen diese Töne wie ein besonders pikanter, durch das Ungewohnte fesselnder Genuss.

Die beiden ersten Gesänge des „Childe Harold" wirken übrigens heute nicht annähernd mehr so gewaltig; sie haben etwas Eintöniges: es ist kein rechtes Auf und Nieder in ihnen. Freilich die Kunst der Naturschilderung, Byrons stärkste Seite, zeigte sich schon in den ersten beiden Gesängen: diese nie übertroffene Fähigkeit der Beseelung der toten Natur. Durch sein Zauberwort gewinnt der Ozean eine Sprache, der Berg eine Stimme, jeder Baum, jede geborstene Säule, die Farbe des Himmels — alles wird ein Teil der Seele des Dichters. Vorgreifend sei bemerkt, dass im „Manfred" diese Gewalt poetischer Naturbelebung sich am mächtigsten bekundet, so namentlich in der berühmten Beschreibung des Staubbachs oberhalb Lauterbrunnen:

Noch ist's nicht Mittag — strahlend überwölbt
Der Sonnenbogen mit des Himmels Farben
Den Gießbach, und die schwanke Silbersäule
Stürzt jählings über wilder Felsen Abgrund
Und lässt die Fäden schäumend weißen Lichtes
Dort wehen, gleich dem Schweif des weißen Rosses,
Des Riesenpferdes, das der Tod besteigt,
Wie die Apokalypse sagt. — (Deutsch von A. Neidhardt.)

Nicht um die archäologischen Kenntnisse Englands oder seine eigenen zu bereichern, war Ritter Harold-Byron nach Griechenland

ausgezogen; aber das Land der Griechen mit der Seele suchend und das gefundene in seine Seele bettend, wanderte er auf dem Schlachtfeld von Marathon und zwischen den Ruinen der Akropolis, überall hin von seinem Schmerz, dem Schmerz ums Dasein, begleitet, der mächtiger war als das Weh um die vergangenen Herrlichkeiten.

Der 3. und 4. Gesang von „Childe Harolds Pilgerfahrt“, die wir besser gleich im Zusammenhang mit den ersten Gesängen betrachten, sind 8 Jahre später gedichtet worden. Sie übertreffen an Vertiefung der Weltanschauung, an Glut der Sprache und an rhythmischem Wollaut weitaus die Canti 1 und 2. Gewiss ist „Childe Harold“ auch mit dem 4. Gesange noch kein abgeschlossenes Kunstwerk geworden, aber die Vollendung war durch die Anlage des ganzen Gedichtes von vornherein ausgeschlossen.

Für den Mangel an plastischem Gehalt entschädigt die Fülle hinreißender dichterischer Stellen, ganz besonders im IV. Canto. Schon der 3. Gesang mit seiner ergreifenden Widmung an sein Töchterchen Ada, noch mehr der Schluss dieses Gesanges mit der Abschiedsstrofe an sein geliebtes, nie wieder gesehenes Kind, gehört zu Byrons unvergänglichsten Schöpfungen. Hier zwei Strofen aus dem für sein Kind gedichteten Abschnitt:

Ada, mein Kind! Dein Name schmückt dies Lied, —
Ada, mein Kind! mit ihm soll es verhallen.
Obwohl dich Aug' und Ohr nicht hört und sieht,
Ich leb' in Dir, Du bist der Freund vor Allen,
Auf den die Schatten ferner Jahre fallen.
Du wirst vielleicht mein Antlitz nimmer sehn,
Doch soll im Traum Dir meine Stimm' erschallen;
Aus Deines Vaters Gruft wird sie erstehn,
Ein Zeichen und ein Ton, und Dir zu Herzen gehn. — —

Der Liebe Kind! ob auch in Bitternis
Geboren, und gesäugt in Schmerz und Pein —
Die Elemente Deines Vaters dies
Und auch die Deinen leider; aber rein
Und minder wild wird Deine Flamme sein!
Drum schlummre süß! O könnt' ich, treu gesinnt,
Von diesen Höh'n, wo oft gedacht ich Dein,
Zuwehn den Segen Dir im Abendwind,
Zu dem Du mir gewiss geworden wärst, mein Kind!

(Deutsch von Gildemeister und Neidhardt.)

Und nun vollends der vierte Gesang des „Childe Harold“!* An gleichmäßiger, sich künstlerisch stets auf höchster Höhe des Könnens haltender Meisterschaft übertrifft es jedes andere größere Werk Byrons. Von der ersten Strofe, der berühmten Schilderung Venedigs, bis zur letzten, dem Abschied des Dichters von seiner eigenen Schöpfung, schwelgen wir bei der Lektüre in reinster, edelster Poesie. Fast jede Strofe drängt sich zum Zitiren auf: die Verse auf Rom, seiner „Seele Stadt“, auf die „Niobe der Nationen“, auf die von Sage und Geschichte verklärten Stätten Latiums, — wer, der sie gelesen, wer, der sie gar auf dem klassischen Boden selber gelesen, verlöre je die andachtvolle Bewunderung vor diesem Zauberer der Sprache und Beleber des Toten, des Vergangenen! Ihren Höhepunkt erreicht die Majestät dieser Poesie in der Beschwörung an Zeit und Nemesis (Strofe 130 u. ff.). Sein persönliches Leid, sein häusliches Unglück, wie wächst es in diesen gewaltigen Strofen an zum allgemeinen Menschheitleide! Nur in einigen Stellen des Alten Testaments, bei Aeschylus, Dante und Goethe findet das grollende Pathos der folgenden Stanzen seinesgleichen:

O Zeit! Verschönerin des Todesschlummers,
Verklärerin der Trümmer, Trösterin
Und einz’ger Arzt des blut’gen Herzenskummers!
Zeit, die zurecht weist den verirrten Sinn, —
Zeit! Rächerin! zu dir erhoben habe
Ich Auge, Hand und Herz, und fleh’ um eine Gabe!

Hier, unter Trümmern, vor dem Hochaltare
Göttlichster Öde, nimm auch meinen Zoll
Zu stolz’ren Opfern, — Trümmer meiner Jahre, —
Nur wen’ge sind es, aber schicksalsvoll.
Wenn je mein Herz zu übermütig schwoll,
So hör’ mich nicht; doch wenn in guten Tagen
Ich still blieb, stolz nur wider Hass und Groll,
Dann sei dies Eisen nicht umsonst getragen
In meiner Seele, — lass auch jene Andern klagen!

Und du, die in der Wag’ unabgewogen
Kein Unrecht lässt, erhab’ne Nemesis!

*) Unter die Anmerkungen verbannt stehe hier die prosaische, aber für die äußeren Verhältnisse von Byrons Muse interessante Tatsache, dass der Dichter für den 4. Gesang des „Childe Harold“ die Kleinigkeit von 2500 £ (50000 Mark) forderte und erhielt, — 50000 M für 1674 Verszeilen im Jahre 1817!

Hier, wo die Alten deines Dienstes pflogen,
Du, die den Furien aus der Finsternis
Rief und Orest preisgab dem Schlangenbiss,
Weil er an einer allzu nahen Brust
Vergeltung übt' und die Natur zerriss, —
Hier ruf' ich dich aus altem Schutt und Dust!
Hörst du mein Herz nicht schrein? — Wach' auf! Du sollst und musst!

Und wenn mein Schrei ausbricht, glaubt darum nicht,
Dass ich dem Schmerz erliege: wer die Schwäche
Je zucken sah auf meinem Angesicht,
Die Spuren der zerfleischten Brust, der spreche!
Nein, dieses schreib' ich, dass mein Lied mich räche, —
Lied, das die Asche meines Leichentuchs
Lang überleben wird: — das Siegel breche!
Erfülle dich, Weissagung dieses Buchs,
Und häuf' auf ihre Stirn die Berge meines Fluchs!

Mein Fluch, er sei — Vergebung! Hab' ich nicht —
Hör' mich, o Mutter Erd' und Himmel du! —
Hab' ich nicht Grund, zu flehn um ein Gericht?
Und zu verzeihen, käm es mir nicht zu?
Ward nicht mein Herz durchbohrt, vergällt die Ruh',
Die Ehr' erwürgt und unterwühlt mein Hoffen?
Nur deshalb ward ich nicht zermalmt im Nu,
Weil ich nicht ganz aus so verfaulten Stoffen
Geschaffen bin, wie sie, die mich ins Herz getroffen!

(Deutsch von O. Gildemeister.)

Ich kehre zu Lord Byrons Leben nach der Veröffentlichung der ersten beiden Gesänge des „Childe Harold“ (1812) zurück. Aus demselben Jahre stammen die sechs „An Thyrza“, eine eben gestorbene geliebte Frau, gerichteten Lieder, Byrons innigste lyrische Dichtungen. Der Name der in ihnen besungenen Geliebten ist in Dunkel gehüllt.

Das Jahr 1813 brachte die drei poetischen Erzählungen: „Der Giaur“, „Die Braut von Abydos“ und „Der Corsar“. Ihnen schlossen sich später an „Lara“ (1814), „Die Belagerung von Korinth“ (1815), „Parisina“ (1816), „Der Gefangene von Chillon“ (1816), „Mazeppa“ (1818), und nach längerem Zwischenraum (1823) „Die Insel“. Die erstgenannten, namentlich „Der Giaur“, „Der Corsar“ und „Lara“ haben seiner Zeit wesentlich dazu beigetragen, um Byrons Namen jenen verhängnisvollen Nimbus düsterer Verbrechen zu weben, die er während seiner Reisen im Orient begangen habe. Bei den Frauen bewirkte dieser geheimnisvolle Reiz des interessanten Mannes mit

der grausen Vergangenheit nur das, Byrons Stellung als Salonlöwe zu befestigen. Über die schier unglaubliche Art, mit welcher die Londoner Aristokratinnen sich ihm als Trösterinnen aufdrangen, lese man seine Tagebücher.*) Es galt ihnen allen für selbstverständlich, dass die Helden dieser schaudererregenden aber packenden Erzählungen sämtlich in Byron verkörpert waren. Der Dichter folgte nur seinem unausrottbaren Hange zur Selbstanschwärzung, indem er seine Anbeterinnen bei ihrem Aberglauben ließ. Sagte doch einer der intimsten Freunde Byrons, sein Reisegefährte Hodgson, von ihm, „er habe eine wahre Leidenschaft gehabt, sich von der ungünstigsten Seite zu zeigen, und seine Vorliebe für einen schlechten Ruf sei fast bis zum Wahnsinn gegangen“: eine verkappte Eitelkeit, die sich ja auch bei Heine und Musset, Byrons größten Nachfolgern, findet.

Die genannten Erzählungen, mit Ausnahme des „Gefangenen von Chillon“ und des „Mazeppa“, sind mehr durch ihre „schönen Stellen“ berühmt geblieben als durch ihren Wert als einheitliche Kunstwerke. Die Figur des interessanten Verbrechers mit dem großen liebenden Herzen, zu dessen Füssen eine weiche Mädchenseele in Anbetung sich windet, wird bei der Wiederholung etwas — langweilig. Der Stammvater dieser genialen Räuberhauptleute ist unser Karl Moor, der auf dem Umwege über die blasirten Helden der Erzählungen Chateaubriands eine andere Maske angenommen hat: im Grunde ist es dieselbe Unnatur. Den Mangel aber an epischem Wert wusste Byron durch die herrlichen lyrischen „Einlagen“ geschickt zu verbergen; ich sage „Einlagen“, denn gerade die berühmtesten Stellen sind von ihm bei zweiten oder späteren Auflagen hinzugedichtet worden. Zu diesen nachher entstandenen lyrischen Perlen gehören auch die wundervollen Verse aus dem „Giaur“:

Wer je am Bett des Toten stand,
Eh' noch der Tag des Sterbens schwand,
Der erste dunkle Tag des Nichts,
Der letzte Tag qualvollen Lichts,
Eh', von des Würgers Hand verwischt,
Der Schönheit Spur langsam erlischt,
Und wer den Himmelsfrieden da,
Die Seligkeit der Ruhe sah,
Den festen Zug, doch weichgeschmiegt,
Der auf den müden Wangen liegt,
Und — wär' dies dunkle Auge nicht,
Das nie mehr lächelt, weint und spricht,
Wär' nicht die kalte, starre Stirn,
Die eis'ge Stockung im Gehirn,
Die bei dem trauervollen Schaun
Uns anweht wie ein Todesgraun, —

*) Thomas Moore: Letters and journals of Lord Byron. London 1830. — E. Engel: Lord Byron, eine Autobiographie. 3. Auflage, 1884.

Ja, gäb' uns dies nicht sichre Kunde.
Wir zweifelten für kurze Frist,
Für eine trügerische Stunde
An des Tyrannen Macht und List:
So schön, so still, so sanftgewiegt
Der erste Schlaf des Todes liegt!

(Deutsch von O. Gildemeister.)

„Der Gefangene von Chillon" und „Mazeppa" sind abgerundete, in sich vollendete kleine Meisterwerke. Das Einleitungssonnett zu dem „Gefangenen" ist eines der Juwelen, deren Byrons Werke so viele zählen.

Das Jahr 1814 brachte die herrliche „Ode auf Napoleon Bonaparte" nach dessen Tronentsagung, ein würdiges Seitenstück zu Manzonis Ode: „Der fünfte Mai" auf Napoleons Tod, — und die lyrische Sammlung der „Hebräischen Melodien". Unter den 23 Stücken dieser alttestamentlichen Lieder ist nicht eines schwach, nicht eines ohne die jeder Übersetzung spottende musikalische Pracht der Sprache, welche ihnen einen so hohen Rang in Byrons Lyrik anweist. „Die Vernichtung Sanheribs" ist das gewaltigste unter diesen Gedichten.

Das Jahr 1815 hat außer der „Belagerung von Korinth" keine bedeutende Dichtung gezeitigt; dennoch war es für Byrons ferneres Leben das unvergesslichste: am 2. Januar 1815 feierte er seine Hochzeit mit Miss Annabella Milbanke, der einzigen Tochter eines reichen Landedelmanns. Keine Heirat aus leidenschaftlicher Liebe, eher eine aus Langweile und Geldnot seitens Lord Byrons. In dem früher erwähnten Lebensbilde „Der Traum" schildert er die Szene vor dem Traualtar mit den Versen:

Ein Wechsel kam in meines Traums Erscheinung —
Der Wandrer war zurückgekehrt und stand
Vor einem Altar mit der süßen Braut;
Hold war ihr Antlitz, doch es war nicht jenes,
Das seiner Jugend Sternlicht war. — Und wie
Er vor dem Altar stand, ward seine Miene
Dieselbe, und dasselbe Zittern kam,
Das in der alten Halle seine Brust
In ihrer Einsamkeit erbeben ließ;
Und dann, wie damals, über sein Gesicht
Hinflogen die Gedanken, unnennbar,
Und schwanden rasch dahin, — und ruhig stand
Er dort und still, und das Gelübde sprach er,
Und hörte doch die eignen Worte nicht,
Und Alles schwindelte um ihn; er konnte
Nicht sehn, was war, noch wie es sollte sein.

Das alte Herrenhaus und seine Halle
Und die bekannten Zimmer und die Stelle,
Der Tag, die Stunde, Sonnenschein und Schatten,
Und Alles, was zu jenem Tag gehörte,
Und Sie, die sein Verhängnis, nahten ihm
Und drängten zwischen ihn sich und das Licht —
Was wollten sie zu dieser Stunde hier? (Deutsch von E. E.)

Am 10. Dezember 1815 wurde ihm sein Töchterchen Ada geboren, (als Lady Lovelace 1852 gestorben, mit 37 Jahren wie ihr Vater). Ende Januar 1816 verließ Lady Byron ihren nichtsahnenden Gemahl, um nie wieder zu ihm zurückzukehren. Über die Gründe zu dieser böswilligen Verlassung ist unendlich viel gefabelt worden; in neuester Zeit, durch die sogenannten „Enthüllungen" der Frau Beecher-Stowe, ward sogar die Anschuldigung eines verbrecherischen Verhältnisses Byrons zu seiner Halbschwester Augusta Leigh erhoben. Die heftige Polemik in den englischen Zeitungen, welche sich seiner Zeit an das Buch der Beecher-Stowe*) knüpfte, hat außer vielen interessanten neuen Aktenstücken das Ergebnis als unumstößlich sicher zu Tage gefördert: Lady Byron hat ihren Gemahl unter dem Eindruck krankhafter Einbildungen verlassen, hat bis zu ihrem Tod zunehmend an ihnen gelitten, hat doppelzüngig während seines Lebens und herzlos nach seinem Tode gegen ihn und die Wahrheit gesündigt. Die grässliche Beschuldigung Byrons und seiner Halbschwester entbehrt, wie nach eingehender Vergleichung aller zugänglichen Beweisstücke mit Bestimmtheit behauptet werden darf, jedes Schattens einer Begründung.

Lady Byron trug durch ihr verstecktes Andeuten und beredtes Schweigen viel zu dem Benehmen der Londoner Gesellschaft gegen Lord Byron bei. Es erhob sich nämlich ein solcher Sturm dieser sittlich entrüstet tuenden Gesellschaft gegen den Dichter, dass er, der tapferste Mann im Kampfe gegen den sichtbaren Gegner, dieser nirgends greifbaren Verleumdung nur durch die Selbstverbannung von England entgehen konnte. Disraeli-Beaconsfield sagt in seinem Roman *Venetia*, einer Wahrheit und Dichtung bunt durcheinander mischenden Darstellung von Byrons Leben: jetzt hätte der Dichter

*) „*Lady Byron vindicated*", 1869 zuerst in dem Bostoner *Atlantic Monthly* erschienen, dann in Buchform veröffentlicht, ein ebenso verlogenes wie stupides Machwerk. — Vgl. dagegen die vorzügliche Arbeit von Jeaffreson: *The real Lord Byron* (Tauchnitz).

sagen können: „Ich erwachte eines Morgens und fand mich berüchtigt!“ Von der „Gesellschaft“ in Acht und Bann getan, musste Byron wie ein Verbrecher fliehen. Und doch hatte kaum je eine Gesellschaft weniger das Recht zur sittlichen Entrüstung, als die zur Zeit des Prinzregenten, deren moralische Verworfenheit sich nach allen zeitgenössischen Schilderungen nur mit der zur Zeit des französischen „Regenten“ im Beginn des 18. Jahrhunderts vergleichen lässt. Das Beste, was über jenen plötzlichen Tugendausbruch gegen Lord Byron geschrieben worden, rührt von Macaulay her, der in seinem Essay über Byron u. a. sagt:

„Wir wissen kein einziges Faktum, welches uns zu dem Urteil berechtigt, dass Lord Byron irgendwie härter zu tadeln sei als irgend ein anderer Ehemann, der mit seiner Frau auf etwas schlechtem Fuße lebt. — — Es gibt kein so lächerliches Schauspiel wie das britische Publikum in einem seiner periodischen Anfälle von Moral. Für gewöhnlich spielt Entführung, Ehebruch, Familienzerwürfnis aller Art keine Rolle, wir lesen von dem Skandal, sprechen auch wol darüber einen Tag oder zwei und vergessen ihn dann. Aber einmal alle sechs oder sieben Jahre empört sich unsere Tugend, — dann stehen wir auf gegen solche Angriffe des Lasters, wir suchen uns einen Sündenbock, so eine Art Prügeljungen unserer Tugend, und wenn wir an dem unsere Wut ausgelassen, legt sich unsere Tugend für einige weitere Jahre wieder ruhig schlafen.“

„Das *Primum mobile* Englands: die Lüge, die politische, poetische, religiöse und moralische Lüge“, wie Byron es genannt, machte sich gegen ihn selbst geltend. Er fühlte, dass, „wenn alles, was man sich von ihm erzählte, wahr sei, er nicht für England tauge, und wenn es falsch sei, England nicht für ihn tauge“. Am 26. April 1816 verließ er England, für immer, und wandte sich zunächst durch Belgien und die Rheinlande nach der Schweiz.

Im März 1816 hatte er das allbekannte Abschiedslied an seine Gattin geschrieben:

Fare thee well! and if for ever,
Still for ever, fare thee well!

dessen Manuskript die Spuren vergossener Tränen zeigt. Diese versöhnliche Stimmung schlug bald um, nachdem er in der Schweiz erfahren, in welcher gehässiger Weise Lady Byron alles tat, um die verleumderischen Gerüchte gegen ihn zu bestärken. Die „Verse bei der Nachricht von Lady Byrons Erkrankung“ (September 1816) sind von einer schneidenden Härte; das Wort darin: „Moralische Clytäm-

nestra deines Gatten" wird kommenden Geschlechtern das Verhältnis der Lady Byron zu ihrem Gemahl am kürzesten und treffendsten bezeichnen.

Im Jahre 1816 entstanden auch die drei ergreifenden Gedichte an seine Halbschwester Augusta, unter denen namentlich das mit „*My sister, my sweet sister*“ beginnende von einer zu Tränen rührenden Innigkeit erfüllt ist. Dieses Gedicht muss man lesen, um den Abscheu gegen gewisse nichtswürdige Verleumdungen Byrons recht ingrimmig zu fühlen:

> O Schwester, liebste Schwester! — wenn ein Name
> Noch teurer, reiner wär', er wäre dein.
> Uns trennt das Meer, — nicht Tränen meinem Grame,
> Nur Liebe sollst du meiner Liebe weihn.
> Du folgst mir nach, wie eine wundersame
> Geliebte Trauer wirst du um mich sein.
> Zwei Dinge noch beut mein Verhängnis mir:
> Die weite Welt und ein Daheim bei dir! — —

Auch das schauerliche Weltuntergangsgemälde „*Darkness*“ entstand in dem fruchtbaren Jahre 1816. Überhaupt muss man sagen, dass das häusliche Unglück, welches Byron die Heimat gekostet, mit seinen Erschütterungen am meisten zu der Vertiefung beigetragen, welche alle seine Dichtungen seit 1816 aufweisen. An die Stelle der koketten, nur halbwahren Sprache in den ersten orientalischen Erzählungen trat seit jenem Ereignis, welches auf sein ganzes späteres Leben den finstern Schatten warf, ein feierlicher Ernst, das große Pathos wahrer Leidenschaft und echten Schmerzes.

Um diese Zeit entstand auch das „dramatische Gedicht“: *Manfred*, begonnen im September 1816 auf der Wengern-Alp im Berner Oberland, Angesichts von Jungfrau, Mönch und Eiger. Mit dieser gewaltigen Dichtung trat Byron kühn mit Goethe in die Schranken: seit dem Faust war eine dichterische Schöpfung von so gewaltiger Tiefe nicht gesehen worden. Angeregt dazu hat der Faust sicher Lord Byron, obwohl er ihn nie gelesen, und nur einzelne Bruchstücke ihm durch mündliche Übersetzung zugänglich gemacht waren. Aber Byron bewahrte dem Faust gegenüber in seinem *Manfred* die volle dichterische Selbstständigkeit, die sich schon darin zeigt, dass ungleich Faust sein Manfred nicht den bösen Mächten erliegt, sich nicht dem Teufel verschreibt, sondern mit der

Kraft seiner überlegenen menschlichen Persönlichkeit allen finstern Gewalten trotzt bis ans Ende. Goethe urteilt über den *Manfred*:

„Dieser seltsame, geistreiche Dichter hat meinen Faust in sich aufgenommen und, hypochondrisch, die seltsamste Nahrung daraus gesogen. Er hat die seinen Zwecken zusagenden Motive auf eigne Weise benutzt, sodass keins mehr dasselbige ist, und gerade deshalb kann ich seinen Geist nicht genugsam bewundern. Diese Umbildung ist so aus dem Ganzen, dass man darüber und über die Ähnlichkeit und Unähnlichkeit mit dem Vorbild höchst interessante Vorlesungen halten könnte; wobei ich freilich nicht leugne, dass uns die düstre Glut einer grenzenlosen, reinen Verzweiflung am Ende lästig wird. Doch ist der Verdruss, den man empfindet, immer mit Bewunderung und Hochachtung verknüpft.“

Die Charakterzeichnung im *Manfred* ist eine kaum versuchte: um so glänzender sind die zahlreichen Naturschilderungen: nie wieder hat die Hochalpenlandschaft eine so machtvolle Darstellung ihres Spiegelbildes im Herzen des Beschauers erfahren, wie im *Manfred*.

Das Jahr 1817 sah Lord Byron in Venedig, wo außer dem 4. Gesange des *Childe Harold* das übermütig lustige, kleine Epos *Beppo* geschrieben wurde. Als Vorübung zum *Don Juan* wie als selbstständige Dichtung ist *Beppo* eines der allergelungensten kleinen Kunstwerke seiner schwierigen Gattung: der anmutigen, etwas leichtfertigen poetischen Plauderei. Angeregt durch die komische Dichtung Pulcis *Morgante Maggiore*, wohl auch durch die nähere Bekanntschaft mit Ariostos „Rasendem Roland“, hat der *Beppo* seinerseits Alfred de Musset für dessen kleine epische Scherzgedichte als Vorbild gedient. Der Inhalt des *Beppo* ist so gut wie nichts, die Ausführung alles: ein anmutiger, klangreicher, witziger Maskenscherz des Karnevals von Venedig.

Man hat mit starken Übertreibungen von Byrons „wüstem Don Juan-Leben“ in Venedig gesprochen. Ein Leben, welches Zeit ließ für die Beendigung des *Manfred*, für das Studium der armenischen Sprache, für die schöne Dichtung „Tassos Klage“ (1817), für den 4. Gesang des *Childe Harold*, für *Beppo*, für die „Ode auf Venedig“, für *Mazeppa*, für die vier ersten Gesänge des *Don Juan* (1818 und 1819) — das kann doch wol nicht so ganz einem orientalischen Sultanleben geglichen haben!

Im April des Jahres 1819 machte Lord Byron die Bekanntschaft der Gräfin Teresa Guiccioli, mit welcher ihn bis an seinen Tod eine ebenso leidenschaftliche wie innige Liebe verband. Durch

sie geriet er in die Kreise des italienischen Carbonarismus, dem er seine besten Kräfte und sein Vermögen ähnlich opferte wie später der Befreiung Griechenlands. Der Einfluss der Gräfin Guiccioli auf seine nach dem Jahre 1819 entstandenen Dichtungen ist unverkennbar: die herrlichen Frauengestalten im „Sardanapal“ und im „Kain“ verdanken ihr viele der besten Züge. An die geliebte Frau selbst gerichtet ist das schöne, in Bologna geschriebene Gedicht: „An den Po“.

Dieselbe Zartheit und keusche Innigkeit der Sprache wie in dieser Dichtung atmen alle poetischen wie prosaischen Äußerungen Byrons über Teresa Guiccioli. Der Gedanke an die in Italien zurückgelassene Geliebte quälte den Dichter noch in seiner letzten Minute auf dem Sterbelager in Missolongi; mit den ihrer gedenkenden Worten: „*Io lascio qualche cosa di caro nel mondo*“ (Ich lasse etwas Teures auf der Erde zurück) ist Byron verschieden.

Die Jahre 1820—1822 verlebte er in Ravenna und Pisa an der Seite der Gräfin Guiccioli, die inzwischen von ihrem ebenso unbedeutenden wie nichtsnutzigen Gemal durch päpstlichen Spruch getrennt worden war. Ihr zuliebe schrieb er „Dantes Prophezeiung“ (1820), in Terzinen, und eine sehr gelungene Übersetzung der berühmten Episode von „Francesca da Rimini“ in Dantes „Hölle“; ihr zuliebe auch die Dramen „Marino Faliero“ (1820) und „Die beiden Foscari“ (1821). Außer diesen Dramen besitzen wir von Byron — ungerechnet *Manfred* —: *Sardanapalus* (1821), das Mysterium *Cain* (1821), das Mysterium „Himmel und Erde“ (1821), „Werner“ (1821) und „Der umgestaltete Missgestaltete“ (1821). Das Jahr 1821 ist somit als Byrons Dramenjahr zu bezeichnen.

„Werner“ ist ein ganz und gar verfehltes, schwaches Stück, hat aber auf englischen Bühnen allein einen dauernden Erfolg errungen; es ist von allen Dichtungen Byrons die einzige, welche nichts von seiner Art aufweist.

In dem „Umgestalteten Missgestalteten“ hat er in manchen Szenen seine eigenen trüben Jugenderinnerungen benutzt: die Vorwürfe seiner Mutter über seine Lahmheit; abgesehen von diesem persönlichen Interesse hat das Stück nicht viel Lockendes.

Die beiden Italienerdramen sind reich an erhabenen Stellen, so namentlich die letzte Rede des Dogen in „Marino Faliero“; aber arm an eigentlich dramatischem Leben und ohne scharfe Charakteri-

stik der Personen. Für die Bühne eignen sie sich nur wenig; aber es ist töricht, Lord Byron daraus einen Vorwurf zu machen: nicht nur hat er seine sämtlichen Dramen nicht für die Bühne geschrieben, sondern er hat vernehmlich gegen deren Aufführung Einspruch erhoben, ja sogar eine bedeutende Summe dem Theaterdirektor, der seine Stücke für vogelfrei betrachtete, dafür geboten, dass jener sie nicht aufführe! Seine eignen Worte lauten: „Ich schreibe für ein geistiges Theater." Damit ist die Frage nach der Bühnengerechtigkeit als müßig zu beseitigen, so gut wie beim Faust, der ja gleichfalls nicht für die Bühne geschrieben worden ist. — Beiläufig sei bemerkt, dass von Byrons Dramen zwei auch in Deutschland für die Bühne verarbeitet worden sind: *Manfred* zu einer Art von Oper (mit Musik von Schumann) und *Sardanapalus* zu einem noch jetzt oft getanzten Ballet.

Um so höher steht der poetische Wert einiger Byronischen Dramen. „Himmel und Erde", eine Episode aus der Sündflut, ist ein kurzes Stück voll erhabenster Schönheit, dem nur das Riesenwerk *Cain* im Wege steht. *Cain* ist Byrons tiefstes Wort über irdische und göttliche Dinge, dasjenige Werk, mit welchem er in eine Reihe mit Aeschylus, dem Dichter des „Prometheus", und mit Goethe, dem Dichter des „Faust", trat. Dess zum Zeugen führe ich Goethes eigene Wort an: „Byrons ‚*Cain*' ist von so einziger Schönheit, dass es in der Welt nicht zum zweiten Male vorhanden ist." Die holdselige Gestalt Adahs, des Weibes Kains, die düstere Erscheinung Lucifers, der nicht als ein halbpossenhafter Teufel gleich Mephistopheles, sondern als ein vom Tische göttlicher Glückseligkeit ausgestoßener Sohn des Himmels erscheint; endlich Kain selber, dessen Brudermord nicht aus hämischem Neide, vielmehr aus dem überwältigenden Gefühl des Weltelends entspringt; Kain, der den Tod fürchtet und hasst, und ihn doch selbst unbewusst in die Welt bringt, — diese Gestalten samt ihren Worten werden leben, solange fühlende und denkende Menschen leben werden. *Cain* war Walter Scott gewidmet und von diesem mit stolzer Dankbarkeit entgegengenommen worden. Das hinderte das englische Rezensententum nicht, sich in einen heute völlig unbegreiflichen, an Irrsinn grenzenden Zorn gegen diese Dichtung hineinzuschreiben. *Cain* wurde in England ungefähr so aufgefasst, als habe nicht Kain, sondern Byron den frommen Abel ermordet. Und doch enthält

Cain fast nichts, was nicht durch die Bibel angedeutet wäre: selbst Lucifers Sprache ist nicht annähernd so gotteslästerlich, wie etwa die des Miltonischen Satan im „Verlorenen Paradiese." Mit Ausnahme der Polemik Kains gegen die Ewigkeit der Höllenstrafen ist alles in diesem Drama selbst vom englisch-kirchlichen Standpunkt gutorthodox, und Goethe hat auch in dem Punkte das Richtige getroffen durch seine Äußerung: „Im Grunde steht im ‚*Cain*' doch nichts, als was die englischen Bischöfe selber lehren." Ein Nachdruck des *Cain* wurde in England für straflos erklärt, weil ein Werk wie dieses durch seine Gottlosigkeit außerhalb des Schutzes der Gesetze stände! Ist es da nicht kritische Milde, wenn man von einer stellenweis auftretenden Lähmung des Verstandes der englischen Leserwelt zu jener Zeit spricht?

Den *Sardanapalus* hat Byron gewidmet: „*To the illustrious Goethe.*" Es ist sein reifstes Drama vom lediglich dramatischen Gesichtspunkt aus. Die rührend liebliche und doch wieder bis ans Heroische reichende Ionierin Myrrha ist eine Figur, die wohl nur bei Shakespeare ihresgleichen findet. Überhaupt muss man sagen, dass Byrons Stärke der Charakterschilderung mehr an den weiblichen als an den männlichen Figuren seiner Dichtungen sich bekundet.

Zwischendurch schrieb er „Die Vision des jüngsten Gerichts" (1821), eine vernichtende Parodie auf des Hofpoeten und früheren Revolutionärs Robert Southey gleichnamige Lobhudelei des unbedeutenden George IV. Die boshaft-bornirte Denunziation wegen der Gründung der „satanischen Schule" hatte damit ihren wolverdienten Lohn empfangen: seit Byrons poetischem Strafgericht war Southey ein moralisch und literarisch toter Mann.

Und nun Byrons umfangreichste, letzte Dichtung: *Don Juan*, an der er bis in sein Todesjahr gearbeitet, die alle glänzendsten Gaben seines Künstleringeniums zu einem blendenden Feuerwerk von Poesie, Witz, Pathos, sprachlicher und metrischer Virtuosität vereinigt und als gewaltiger Torso mit seinen 16 Gesängen lautes Zeugnis ablegt für das allerdings „incommensurable Talent" seines Verfassers. Ich habe die Londoner Presse aus dem Jahre 1819 durchgesehen, in welchem die beiden ersten Gesänge des *Don Juan* anonym, aber dennoch unter allgemeiner Kenntnis der Verfasserschaft, erschienen; fast ausnahmslos stimmen selbst die feindseligsten

und bigottesten Blätter in der Anerkennung dieser unerreichten Pracht der Sprache und der Versbehandlung überein.

Den Inhalt des *Don Juan* hier zu erzählen ist unmöglich; keine Inhaltsangabe wäre im Stande, ein annäherndes Bild des außerordentlichen Reichtums an dichterischer Fantasie, an genialer Laune, an rührenden und dicht daneben an ausgelassenen Situationen, an Wortwitz, Gedankenwitz, Reimmeisterschaft, — kurz an all dem zu geben, was *Don Juan* zu der größten poetischen Tat des 19. Jahrhunderts stempelt. Irgend etwas Neues über diese erstaunliche Schöpfung zu sagen, ist kaum möglich; seit Goethes Urteil hat kein Kritiker etwas Wesentliches zu ihrer richtigen Wertschätzung beigetragen.

Goethe hat sich wiederholt über den *Don Juan* geäußert, fast immer mit Enthusiasmus. So nennt er ihn einmal:

„Ein grenzenlos-geniales Werk, menschenfeindlich bis zur herbsten Grausamkeit, menschenfreundlich in die Tiefen süßester Neigung sich versenkend. — — Dem wunderlichen, wilden, schonungslosen Inhalt ist auch die technische Behandlung der Verse ganz gemäß; der Dichter schont die Sprache so wenig als die Menschen.“

Und bei einer andern Veranlassung:

„Es ist keine Stelle darin, die schwach wäre; nicht so viel Platz, um den Kopf einer Nadel hinzusetzen, wo man nicht auf Erfindung und Geist träfe. Es ist ihm nichts im Wege als das Hypochondrische und Negative, und er wäre so groß wie Shakspeare und die Alten.“

Mit Shakspeares Art hat allerdings der *Don Juan* nicht viel gemein, und von den Alten kann höchstens Aristophanes zum Vergleich herangezogen werden. Aber man mag Aristophanes als Komiker wie selbst als Lyriker aufs höchste bewundern, — an Byrons *Don Juan* hinan reicht nichts von ihm; wie auch in der deutschen Litteratur, freilich der ärmsten was die komische Muse anlangt, ihm nichts verglichen werden kann, selbst nichts von Heinrich Heine.

Somit will Goethes Wort: „Mit einer Zeile des ‚*Don Juan*‘ kann man das ganze ‚Befreite Jerusalem‘ von Tasso vergiften“ nicht allzuviel besagen, denn Byrons und Tassos Hauptdichtungen verhalten sich allerdings zu einander wie flüssiges Feuer zu trägem Wasser.

Gewidmet hat Byron diesen poetischen Wildfang — dem zahmen

und frommen *Poeta Laureatus* Southey, seinem intimsten Feinde, und zwar in 17 Stanzen, die wie 17 Peitschenhiebe klingen. Dann folgen die 16 Gesänge, in deren jedem die ausgelassenste Spottlust so unvermittelt neben der tränenreichen Idyllik die Glöcklein ihrer Narrenkappe tönen lässt, dass der Leser fortwährend aus einer Stimmung in die andere geschleudert wird, jählings, ohne Widerstand und Wahl. Was man Heine zum Vorwurf macht: das kalte Sturzbad am Ende so vieler schöner, sentimentaler Gedichte, — hier ist es zum System erhoben; nur wartet Byron nicht bis zum zugespitzten Schluss einer Szene, um uns der Rührseligkeit zu entreißen, sondern in derselben Strofe steht oft neben weinendem Ernst der helllachende Scherz. Nur einmal hält der „Don Juan“ durch einige Dutzend Strofen den angeschlagenen Ton tiefer Liebesempfindung fest: in dem Glanzpunkt des Werkes, der Episode „Don Juan und Haidee“ im II. Canto:

Es wurde kühl, der Sonne roten Glanz
Verbarg des fernen Hügelreifs Azur,
Der jetzt die Welt schien zu umfassen ganz,
Die stille, dämmrig träumende Natur,
Die halb umschlossen lag vom Bergeskranz,
Halb von des Meeres kühler, stummer Flur,
Und drüber floss der Rosenhimmel hin,
Und nur ein Sternchen wie ein Auge drin.

Und also wandelten sie Hand in Hand
Auf blankem Kies und bunten Muscheln fort,
Hingleitend über festen, glatten Sand,
Und in der Klüfte wildem Zufluchtsort,
Den Stürme kunstreich hatten ausgespannt
Zu Hallen und Gewölben hier und dort,
Ausruhten beide, Arm in Arm geschlungen,
Von Abends Purpurzauber süß bezwungen.

Sie schauten auf zur glüh'nden Himmelsau',
Die hinschwamm wie ein rosiger Ozean,
Und nieder auf des Meeres Silberblau,
Aus dem der Mond aufschwebt' am Himmelsplan;
Sie horchten auf den Wind so leis und lau,
Und wenn sie dann sich Aug' in Auge sah'n
Mit glüh'ndem Blick, dann zog der Wonn' Erguss
Heiß Lipp' auf Lipp' und schmolz dahin im Kuss;

Ein langer, langer Kuss, ein Kuss der Liebe
Und Schönheit, gleich als ob des Himmels Glut

Vereint in diesem einen Focus bliebe, —
Ein Kuss, wie er der Jugend schönstes Gut,
Wo Herz und Seel' und Sinn folgt einem Triebe,
Wo Feu'r der Pulsschlag, Lavastrom das Blut,
Herzbeben jeder Kuss ist; — denn man merke,
Dünkt mich, an seiner Länge seine Stärke.
(Deutsch von O. Gildemeister.)

Aber auch da wo Byron im *Don Juan* lacht, ist es nicht das frivole Lachen des Spaßmachers, sondern das mit dem Unterton ausgelittener Schmerzen; und wo er spottet, geschieht es nicht aus Eitelkeit über den eigenen Witz, vielmehr lauert ein heiliger Ernst in seinem Spott, wenigstens an all den Stellen, wo er nicht harmlos plaudert, sondern für große öffentliche Fragen eintritt. Von diesem Gesichtspunkt wollen namentlich die zahllosen politischen Ausfälle gegen das damals in ganz Europa herrschende System rohester Niederhaltung jeder freien Regung des Volksgeistes angesehen werden. Mitten hinein in die Herz und Hirn lähmende Stickluft der 15 Jahre nach Napoleons Sturz, in die Zeit der Verschwörung der Despoten gegen die Völker, in die freiheitmörderischen Kongresse von Verona und Laibach hinein schmetterte der *Don Juan* seine hellen Spott-Fanfaren, — vor Béranger, lange vor Heine und Freiligrath. Byron war der erste und der kühnste politische Dichter dieses Jahrhunderts; er, der wegwerfend die Politik gar keiner Überzeugung für wert erklärte, ward zum überzeugtesten Parteimann — und nicht bloß mit dem Wort —, als er seine Stunde gekommen sah. Dass die österreichische Regirung unter Metternich ihm dafür seine Briefe auffing und erbrach, ärgerte Lord Byron zwar, aber er hat es ihr reichlich vergolten, indem er mit zolllangen Buchstaben in einen seiner Briefe die lapidarste Verhöhnung dieses Verfahrens hineinschrieb.

Bekanntlich ist der *Don Juan* kein Buch für junge Mädchen. Darüber hat sich Byron selber nie getäuscht, wie sein drastisches Wort bekundet: „Eher geht ein Kamel durch ein Nadelöhr, als dass mein ‚*Don Juan*' in ein englisches Zimmer gelange." An seinen Verleger Murray schreibt er darüber: „Ich will keine Bücher für junge Mädchen machen, ‚*a dilettar le femmine e la plebe*'. Ich habe geschrieben aus meinem vollen Herzen heraus, aus Leidenschaft, innerem Triebe und manchen anderen Gründen, aber nicht um ihrer süßen Stimmen wegen." —

Jedoch nicht in erster Reihe aus sittlichen Bedenken ist *Don Juan* keine Dichtung für junge Mädchen, keine für die Jugend überhaupt, sondern mehr wegen der Schonungslosigkeit, mit welcher er alle holden Jugendtäuschungen spottend zerstört. Der *Don Juan* ist nach Byrons eigenem Bekenntnis: „eine Satire auf die Auswüchse der jetzigen gesellschaftlichen Verhältnisse, nicht aber eine Verherrlichung des Lasters. Hin und wieder mag er frivol werden, — ich kann das nicht ändern. Ariosto ist schlimm, Smollett zehnmal schlimmer*), und Fielding nicht besser. Nie wird ein Mädchen durch die Lektüre des *Don Juan* verdorben werden, nein und abermals nein; wenn es das werden will, so muss es sich an Thomas Moores Gedichte und Rousseaus Romane wenden, und selbst an die fleckenreine Madame de Staël."

Der *Don Juan* ist Bruchstück geblieben: im Jahre 1819 erschienen die beiden ersten Gesänge, 1823 ward der 16. beendet, der mitten in einem der pikantesten Abenteuer des Helden Don Juan in dem sittenreinen England abbricht. Während seines Aufenthalts auf Cefallonia (Ende 1823) sollen noch fünf Gesänge geschrieben worden sein, wenn man einer Äußerung der Gräfin Guiccioli glauben darf, die davon nur brieflich Kenntnis erhalten haben kann. Bis jetzt ist von diesen Gesängen ebensowenig veröffentlicht worden wie von den so viel besprochenen Memoiren Byrons, welche Thomas Moore in unglaublicher Kleinlichkeit verbrannt hat, obgleich nach dem Zeugnis aller, die sie gelesen, nichts sonderlich Anstößiges noch persönlich Verletzendes darin gestanden. So hat Byrons sogenannter Freund, der ihm ein ansehnliches Vermögen durch das Erbe der Tagebücher verdankte, am meisten dazu getan, eine wirksame Entkräftung der verleumderischen Ausstreuungen von Byrons Feinden, darunter vor allen seiner Frau, zu beeinträchtigen. Die Bruchstücke aus den Tagebüchern, welche mit vielen Briefen zusammen im Jahre 1830 erschienen, können uns, so wertvoll sie sind, nicht für den wie es scheint endgiltigen Verlust der eigentlichen Memoiren entschädigen.

Auch sonst hat Byron mit seinen Freunden nicht viel Glück gehabt; so hat Hobhouse, einer seiner Vertrautesten, trotz dem über Byrons Andenken lagernden Dunst ekelhafter Verlästerung es über

---

*) Ich setze hinzu: Wieland desgleichen.

sich vermocht, seine gewiss wahrheitsgetreuen Aufschluss gebenden Papire bis zum Jahre 1900 zu versiegeln.

Lord Byrons Ende bildet den tragisch-versöhnenden Abschluss zu seinem vielfach verbitterten Leben. Im Mai 1823 erging eine Bitte des Londoner Comités für die griechische Freiheitssache an ihn; im Juli desselben Jahres segelte er nach Griechenland, um mit seinem ganzen Vermögen und mit seinem Leben für die gute Sache eines ihm aus seinen Jünglingstagen liebgewordenen Volkes einzustehn. Von Livorno aus hatte er Goethe für dessen schönen poetischen Zuruf zu seiner Kriegsfahrt gedankt, für das bekannte Gedicht: „Ein freundlich Wort kommt eines nach dem andern“ —, aber in schlichter, rührend bescheidener Prosa, denn „es stände mir übel an, wollte ich Verse mit Dem tauschen, der seit fünfzig Jahren der unbestrittene Fürst der europäischen Litteratur ist.“

In Missolongi war es, wo ein Sumpffieber Byron am 19. April 1824 nach kurzem Krankenlager hinraffte, in seinem 37. Lebensjahre, im Alter Raphaels, Mozarts und Burns'.

Auch diesmal war es wieder Goethe, welcher dem Dichter die Totenklage sang, im II. Teil des Faust:

> Wüssten wir doch kaum zu klagen,
> Neidend singen wir dein Loos:
> Dir in klar- und trüben Tagen
> Lied und Mut war schön und groß.
>
> Ach! zum Erdenglück geboren,
> Hoher Ahnen, großer Kraft,
> Leider! früh dir selbst verloren,
> Jugendblüte weggerafft;
>
> Scharfer Blick, die Welt zu schauen,
> Mitsinn jedem Herzensdrang,
> Liebesglut der besten Frauen,
> Und ein eigenster Gesang.

Die Ahnung seines nahen Todes hat Byron lange mit sich herumgetragen. Sein letztes Gedicht mit der Aufschrift: „An diesem Tage vollendete ich mein 36. Lebensjahr“, drei Monate vor seinem Tode entstanden, atmet in jeder Zeile die Vorschauer des Abschieds vom Leben:

Zeit wär's, mein Herz, du ruhtest aus,
Da dir kein Herz entgegenschlägt,
Und doch in dir, zwar ungehört,
Sich Liebe regt.

Gelb färbt sich meines Lebens Baum,
Der Herbst der Liebesblüten kam,
Mir blieb am Herzen nagend nur
Der Wurm, der Gram.

Das Feuer, das im Busen brennt,
Einsam, vulkan'schem Eiland gleich,
Entfacht den Holzstoß nur zum Weg
Ins Schattenreich.

Fremd ward mir Liebespein und Lust,
Mir fremd die süße Eifersucht,
Nichts fühl' ich mehr als einzig noch
Der Kette Wucht.

Doch sprich nicht also, sprich's nicht hier,
Wo Heldenschläfen Ruhmesglanz,
Der Tod verleiht, — das Leben flicht
Den Siegeskranz.

Rings Schwerter, Banner, Kampfgefild,
Und Griechenland im Ruhmeslicht, —
Der Sparter, tot auf seinem Schild,
War freier nicht.

Wach auf! — nicht Griechenland, — es wacht, —
Wach auf, du selbst, der Ahnen Blut
Durchströme dich, hol' aus zum Streich
Und führ' ihn gut!

Tritt nieder jede Leidenschaft,
Unwürdig Herz, — was gilt denn dir
Der Liebe Zorn und Lächeln noch,
Was Schönheitzier?

Klagst du um deine Jugend? — stirb!
Dies ist ein Land für Ehrentod!
Ins Feld! und färb' mit deinem Blut
Die Erde rot!

Hier winkt dir ein Soldatengrab,
Das ungesucht so Mancher traf,
Schau um dich, wähl dir deinen Ort
Zum letzten Schlaf!

(Deutsch von E. E.)

Sein Tod wurde von den Griechen wie ein Nationalunglück aufgenommen; eine Landestrauer von 21 Tagen ehrte den Toten wie das Volk, das sie um ihn trug. Die griechischen Häuptlinge wollten Byrons Leiche in Hellas' Erde betten, man sprach von einer Beisetzung im Theseustempel zu Athen; aber seine Freunde beschlossen es anders. Nur sein Herz ruht in Missolongi. In der Kirche dieses Städtchens in Westgriechenland fand ein feierliches Totenamt statt, zu dem die Leiche auf offener, schwarzverhangener Bahre mit Helm und Schwert und Lorberkranz durch die Straßen getragen wurde; dann führte das trauerbewimpelte Schiff den Dichter zur letzten Ruhe nach England zurück, acht Jahre nachdem er es im Groll verlassen. Die Geistlichkeit von Westminster versagte ihm das Begräbnis im „Poetenwinkel“ ihrer berühmten Abtei, in der so viele Unwürdige und Unberühmte liegen; die Geistlichkeit der St. Pauls-Kirche zeigte die gleiche Engherzigkeit. So ruht denn Englands größter moderner Dichter in der Dorfkirche von Hucknall Torkard unweit dem früheren Familienbesitz Newstead-Abbey; eine

einfache, ihm von seiner Schwester Augusta gewidmete Gedenktafel meldet, wer dort begraben liegt.

Auch die Statue Byrons von Thorwaldsen wurde von allen Ehrenplätzen Englands zurückgewiesen; jetzt schmückt sie die Bibliothek des Trinity College von Cambridge. — In London hat man auf Anregung Disraelis ihm vor einigen Jahren ein Denkmal gesetzt; leider ist es ein ebenso klägliches Erzeugnis englischer Skulptur geworden, wie fast alle andern Statuen auf Londons Straßen.

Im 4. Gesange des „Childe Harold" (Strofe 8 u. ff.) stehen die rührenden, prophetischen Worte, die Byron von stolzester Vaterlandsliebe eingegeben wurden:

„— — Und lass' ich auch zurück
Das edle Land der Weisen und der Frei'n,
Und suche einen Herd fern überm Meer allein,

Doch lieb ich es; — und soll in fremder Erd'
Ich einst zur Ruhe legen mein Gebein,
Flieht doch mein Geist dorthin, falls ihm gewährt,
Zu wählen sein Asyl; denn ich verein'
Mein Hoffen, dass man einst gedenke mein,
Mit meiner Heimat Sprache. — —

Und denkt auch Niemand in dem Tempel, wo
Geehrt die Toten, meines Namens mehr:
Wohl! — schmücke stolzre Stirn der Kranz, und so
Sei nur des Sparters Grabschrift mein Begehr:
„Sparta hat manchen bessern Sohn als er!"

(Deutsch von A. Neidhardt.)

Das hat sich ihm erfüllt, fast buchstäblich. — Schon regt sich's jedoch auch in seinem Heimatlande, heimlich vorerst und schüchtern, aber doch schon merklich, zum Zeichen, dass der Bann von Byrons Angedenken genommen werden wird, und dass die Zeit nahe ist, wo auch das andere Prophetenwort aus dem „Childe Harold" sich erfüllen wird:

Und doch hab' ich gelebt und nicht vergebens!
Mag auch die Glut aus Geist und Adern schwinden,
Zerbrech' in Qual die Form auch meines Lebens —
Etwas in mir trotzt selbst der Zeit, den Winden,
Und hält noch meinen Atem im Verscheiden!
Etwas, das irdisch nicht, das sie nicht ahnen,

Wird gleich dem Nachhall längst verklungener Saiten
Den Geist besänft'gend einen Weg sich bahnen
Und spät an Lieb' und Reu' versteinte Herzen mahnen!

Die beste Ausgabe von Byrons Werken ist die in einem Bande, mit Anmerkungen von Thomas Moore, Walter Scott, Rogers, Campbell u. a., — zuerst erschienen 1837, seitdem wiederholt aufgelegt. — Die beste deutsche Übersetzung ist die von Gildemeister, obschon auch sie von Härten und Unverständlichkeiten wimmelt; poetisch wertlos ist die von Böttger, nur stellenweise gelungen die von Neidhardt. — Unentbehrlich zum näheren Studium Byrons sind die mehrerwähnten „*Letters and journals*", herausgegeben von Thomas Moore. — Die beste Biographie Byrons hat Karl Elze geschrieben; Ebertys Buch über Byron ist geschmacklos und unkritisch.

Zweites Kapitel.

Byrons Geistesgenossen.

Shelley. — Keats. — Leigh Hunt. — Landor. — Thomas Moore.

Percy Bysshe Shelley steht vornan in der erschreckend langen Reihe englischer Dichter, die in der Blüte der ersten Mannesjahre hingerafft wurden; er reiht sich als der letzte, nicht der geringste, dem bleichen Zuge an, in dem wandeln: Surrey, Sidney, Marlowe, Chatterton, Burns, Byron, Keats. — Er wurde geboren am 4. August 1792 in Field Place (Sussex) und ertrank am 8. Juli 1822 in der Bucht von Lerici während einer Bootfahrt, im noch nicht vollendeten 30. Jahre! Die drei originellsten Dichter aus dem Beginn des Jahrhunderts: Byron, Shelley und Keats, haben zusammen fast nur solange gelebt, wie jedes der ehrwürdigen Mitglieder der „Seeschule"!

Von Jugend auf ging Percy Bysshe Shelley nicht den Weg anderer Menschen: auf der Schule zu Eton hieß er bei seinen Mitschülern „der Atheist"; die halbbarbarischen Gebräuche der Schule, namentlich das „Fuchs" (*Fag*)-System, empörten ihn und bestärkten seine auf den Kampf gegen die Welt des Herkommens gerichtete Neigung. In der „Empörung des Islam" hat er das erste Erwachen

seines Hasses gegen die Tyrannei, in welcher Form auch immer, ergreifend geschildert:

Als einst der Schleier, der der Jugend Blick
Die Welt hüllt, fiel, träumt' ich von großen Taten,
Wol ruf' ich mir die Stunde noch zurück:
Ein Lenzenmorgen war's, — die jungen Saaten
Glänzten vom Tau: da brachen Tränen vor —
Nicht wusst' ich damals, welchem Schmerz sie galten,
Als aus der Schule nahten meinem Ohr
Die Stimmen einer Welt voll Leid — sie hallten
Mir zu den grimmen Streit tyrannischer Gewalten.

Ich rang die Händ' und blickte um mich, doch
War niemand da, zu spotten meiner Tränen,
Die gierig der besonnte Boden sog. —
Da sprach ich: „Darf die Macht ich in mir wähnen,
Gerecht zu sein und weis' und mild und frei,
So will ich's werden, denn zu schaun verdrossen
Bin ich, wie Stärk' und Selbstsucht sonder Scheu
Bedrücken stets.“ Nicht mehr die Tränen flossen.
Mein Herz ward ruhig, und zum Kampf war ich entschlossen.

(Deutsch von Seybt.)

Mit 18 Jahren schrieb er auf der Universität Oxford sein berüchtigtes Pamphlet: „Über die Notwendigkeit des Atheismus“, wenige Seiten lang, die allbekannten Argumente gegen das Dasein eines persönlichen Gottes enthaltend. Es steht jetzt unter den „Anmerkungen“ zu seiner *Queen Mab*. Shelley wurde von der Universitätsbehörde deswegen relegirt. Er wandte sich nach London, verheiratete sich gegen den Willen seines reichen Vaters mit einem ihm geistig durchaus nicht ebenbürtigen Mädchen niederen Standes; löste die Ehe nach wenigen Jahren; verheiratete sich zum zweiten Male mit Mary Godwin, der Tochter des berühmten Romanschriftstellers William Godwin, zur glücklichsten Gemeinschaft; führte einen Prozess um seine beiden Kinder aus erster Ehe, deren Erziehung ihm der Lordkanzler Eldon streitig machte wegen Shelleys in *Queen Mab* sechs Jahre zuvor ausgesprochener Grundsätze. Er verlor diesen Prozess und verließ England auf immer, unfähig in einem Lande zu leben, dessen Gesetzeskundige einem Vater seine Kinder entrissen, weil er in einer poetischen Jugendarbeit solche furchtbaren Grundsätze verfochten, wie, dass die Ehe auf Liebe begründet sein müsse und dass die Menschheit ohne Kriege und Staatsreligionen

etwas weniger unglücklich sein würde. Das von Lord Eldon abgefasste Erkenntnis, wodurch Shelleys Kinder einem Geistlichen zur Erziehung überwiesen wurden, ist ein Meisterstück heuchlerischer Sophisterei und ziemlich in demselben Tone gehalten wie das andere Erkenntnis desselben Oberbonzen des englischen Pharisäismus, wodurch dem *Cain* Byrons der Schutz des Gesetzes gegen Nachdruck entzogen wurde. In seinem Gedicht „An den Lordkanzler" hat Shelley jenen höchsten Richter Englands an den Pranger der Litteratur gestellt, von dem es keine Berufung gibt.

Shelleys Asche ruht auf dem Friedhof bei der Pyramide des Cestius in Rom; seine Asche, denn Byron veranstaltete jene berühmte Leichenverbrennung seines verunglückten Freundes, welche Alfred Meißner in einem seiner schönsten Gedichte besungen („Eine Bestattung"):

> Und Shelley, Shelley war die schöne Leiche,
> Die hingestreckt auf jenem Holzstoß lag,
> Voll Gottesruh das Angesicht, das bleiche.
>
> Ein ernsthaft spielend Kind — ein Maientag —
> Der Schatten eines Menschen — eine Laute,
> Von jedem Windhauch tongeschwellt — ein Hag
>
> Voll Rosenduft, — ein Geist, der Geister schaute,
> Der Wurm und Vogel seine Brüder nannte
> Und dem Natur ihr tiefstes Sein vertraute.

Trelawny (gestorben als Neunzigjähriger 1881), Byrons und Shelleys abenteuerreicher Freund, der Verfasser des merkwürdigen wahrheitsgetreuen Seeräuberromans *Adventures of a younger son*, erzählt von der Leichenbestattung, welcher er beigewohnt, dass die Glut des Scheiterhaufens Shelleys Herz unversehrt gelassen, und dass er es mit versengten Händen aus dem Feuer gerissen habe. „*Cor Cordium*", „Herz der Herzen" steht auf Shelleys Grabstein in Rom, und wie zur Erklärung dieser schönen Worte sagt Trelawny in seinen „Denkwürdigkeiten" von ihm: „Er liebte alles andre mehr als sich selbst." So zeigt den Dichter auch sein bekanntes Bildnis: ganz dem Irdischen, Selbstischen abgewandt; von wahrhaft serafischer Schönheit; mit Augen wie die des Todesengels, vergeistigt wie die von Sterbenden.

Shelleys dichterische Persönlichkeit ist weniger leicht zu er-

fassen als die Byrons. Sie steht vielfach in ergänzendem Gegensatz zu der seines großen Freundes. Shelley ist ernster als Byron. Nicht dass dieser es nicht ehrlich meint mit seinen revolutioniren-den Gedanken und Worte, aber Shelley vermeidet auch den Schein, als sei ihm die Wirkung des Augenblicks das Höchste, während Byron oft genug, namentlich im *Don Juan*, aus unwiderstehlicher Lust an einer komischen Wirkung sich und seine tiefere Überzeugung verleugnet. Byron findet neben dem erschütterndsten Pathos Töne übermütigen Spottes über sich und die ganze Welt; Shelley schreibt, als müsse er in jedem Augenblick der Muse Rechenschaft von seinem Tun geben, jeden Vers *sub specie aeterni.* Der innerste Kern der Byronschen Dichtung ist eine unendliche Verzweiflung, trotz der vielfach übersprudelnden Lust; Shelley schreibt ernst, beinahe feierlich, denn in seinem Herzen glüht die Gewissheit: jenseits alles Niedrigen und Irdischen muss es ein *Excelsior* der Seele geben, und dieser Periode des Elends auf Erden wird ein goldenes Zeitalter folgen, in dem die Menschen frei von Zwang und Furcht zu den höchsten Zielen des Geistes gelangen werden.

Den Dichter der menschlicheu Freiheit muss man Shelley nennen, Freiheit im allerweitesten Sinn gefasst: was irgendwie sich zwischen den Menschen und sein erlaubtes Glück stellt, muss beseitigt werden. Shelley ist der Dichter des „Entfesselten Prometheus“, worin der gefesselte halbgöttliche Mensch über den besiegten Tyrannen des Himmels obsiegt. Der untilgbare Hass gegen das Böse, die Unduldsamkeit eines Idealisten, die Verbesserungswut — all das findet in Shelley seinen begeisterten Sänger. Dabei nirgends die Absicht, wie häufig bei Byron, zu verletzen durch Bitterkeit und Spott; Shelley sagt die revolutionärsten Dinge mit heiter lächelnden Lippen, wie in seliger Verzückung. Was die Welt dazu denken mag, ist ihm ganz gleichgiltig; er steht außer ihr und über ihr. Die unbefangene Art, mit welcher er die schwierigsten Rätsel des Lebens behandelt, erinnert an die Art eines Schlafwandlers: gleich diesem schreitet Shelley an den schauerlichsten Abgründen der Fantasie und der Wirklichkeit ungefährdet vorüber.

Er hat teuren Preis für das Freisein von der Welt zahlen müssen: seine Kinder, sein Vermögen, seinen persönlichen Ruf, sein Vaterland. Über seine Eheschließung nach menschlichem Brauch sagt er wie zu seiner Entschuldigung: „Wenn ich mich den

Gebräuchen der Welt bezüglich der Ehe gefügt habe, so geschah es, weil die Schande stets am schwächeren Geschlecht haftet."

Shelley ist der revolutionärste Dichter aus dem revolutionären ersten Viertel des 19. Jahrhunderts. Er ging weiter als Byron, der über den einseitigen politischen Radikalismus nicht hinauskam und Zeitlebens z. B. an der Bibel hing, wenn auch nur als einer Fundgrube der Poesie. Shelley sah in der Bibel das „abscheulichste Buch", und in dem Gott der Bibel etwas wie seinen persönlichen Feind, da er das Böse auf Erden dulde. Seit den Tagen des Puritanismus war eine so entschiedene Abweisung des Bibeltums nicht gehört worden.

Je älter Byron wurde, desto mehr nahm sein Pessimismus zu; es finden sich Stellen in seinem *Don Juan*, die von Swift herrühren könnten, so schwarzgallig verbittert sind sie; in jeder neuen Dichtung Shelleys dagegen erklingt der freudige Ton des Optimismus heller, mit dem er von einem Leben in Liebe singt. Mit hocherhobenen Händen, priestergleich, steht der verzückte Dichter da, den Blick in den Äther versenkt, und stimmt seine Lieder an von der Unsterblichkeit des Geistes, von der Allgewalt der Liebe, von dem Weltenherzen, dessen Blutströme durch uns alle fluten und uns mit einander und mit der ganzen beseelten Welt zu einem glorreichen „Eins und Alles" vereinigen. Solch ein Gesang wie der im II. Akt des „Entfesselten Prometheus" ist kaum noch irdische Poesie; er entzieht sich jeder Übersetzung; die Worte erklingen wie Musik hoch aus Lüften hernieder:

Life of Life! thy lips enkindle
With their love the breath between them;
And thy smiles, before they dwindle,
Make the cold air fire, — then screen them
In those looks where whoso gazes
Faints, entangled in their mazes.

Child of Light! thy limbs are burning
Through the veil that seems to hide them
As the radiant lines of morning
Through the clouds, ere they divide them;
And this atmosphere divinest
Shrouds thee wheresoe'er thou shinest.

Fair are others; none beholds thee
(But thy voice sounds low and tender,
Like the fairest), for it folds thee
From the sight — that liquid splendour;
And all feel, yet see thee never,
As I feel now, lost for ever!

Lamp of Earth! where'er thou movest,
Its dim shapes are clad with brightness,
And the souls of whom thou lovest
Walk upon the winds with lightness,
Till they fail, as I am failing,
Dizzy, lost, yet unbewailing!

Dieses Gedicht ist typisch für Shelleys Lyrik. Die poetische Stimmung ist so ätherich, so weltentrückt, dass Sprache und Gedanken kaum aneinander haften; man hört Musikakkorde und sieht einzelne leuchtende Farbenstriche, aber sie werden nicht zu Melodien noch Gemälden. Indessen für feinere Gemüter liegt dennoch in dieser körperlosen Lyrik etwas die tiefsten Fibern des Herzens Ergreifendes. Shelley hat Töne zu seiner Verfügung, wie sie vor ihm nie ein Menschenmund gesungen und nie ein Menschenohr gehört; man muss an die Märchen von den Zaubermelodien denken, welche musikalische Sonntagskinder an Nixenteichen oder Elfenhügeln im Traume vernehmen. Worin liegt z. B. der berauschende Reiz des nachfolgenden Gedichtes, das doch bei Lichte besehen auch nur aus den gewöhnlichen Wörtern der englischen Sprache besteht? Aber dass er vorhanden ist, wird man nach den ersten Versen spüren —:

The Indian Serenade.

I arise from dreams of thee
In the first sweet sleep of night,
When the winds are breathing low,
And the stars are shining bright.
I arise from dreams of thee,
And a spirit in my feet
Hath led me — who knows how?
To thy chamber-window, sweet!

The wandering airs they faint
On the dark, the silent stream —
The champak-odours fail
Like sweet thoughts in a dream;
The nightingale's complaint
It dies upon her heart,
As I must die on thine
Beloved as thou art!

Zu diesen schönsten lyrischen Gedichten Shelleys gehören: „Die Lerche“ (in jeder Anthologie zu finden), „Die Wolke“, und:

To Night.

Swiftly walk o'er the western wave,
Spirit of Night!
Out of the misty eastern cave,
Where, all the long and love day-light,
Thou wovest dreams of joy and fear,
Which make thee terrible and dear,
Swift be thy flight!

Wrap thy form in a mantle grey,
Star inwrought!
Blind with thine hair the eyes of day;
Kiss her until she be wearied out,
Then wander o'er city, and sea, and land,
Touching all with thine opiate wand;
Come, long sought!

When I arose and saw the dawn,
I sigh'd for thee!
When light rode high, and the dew was gone,
And noon lay heavy on flower and tree;
And the weary day turn'd to his rest,
Lingering like an unloved guest.
I sigh'd for thee.

Man hat Shelley als den Dichter des Atheismus bezeichnet; in England bekreuzigt man sich bei seinem Namen und schreckt damit die litterarischen Kinder wie mit dem schwarzen Mann. Warum? Weil er mit 18 Jahren ein Flugblatt „über die Notwendigkeit des Atheismus“ geschrieben? Aber selbst in dieser jugendlich unbedachten Arbeit steht nichts, als was heute zahllose gebildete, sittliche Menschen sogar in England als ihre Überzeugung aussprechen. Shelley war so wenig Atheist, wie je ein Dichter Atheist gewesen; wie könnte auch die Poesie, das Göttlichste im Menschen, ihren Ursprung verleugnen! Ein atheistischer Dichter, — welch ein Widerspruch in sich! Shelleys „Atheismus“ war eine Veredelung und Erweiterung des Gottesbegriffs: die ganze Welt ist ihm Gott. Was war ihm da der biblisch überlieferte, enge Menschengott, und nun erst der Gott der Engländer, d. h. der puritanische Judengott! In der Vorrede zu seiner Dichtung „Die Empörung des Islam“ sagt Shelley in seiner einfach aufrichtigen Weise: „Die falsche und entwürdigende Idee der Menschen von einem höchsten Wesen wird hierin bekämpft, nicht das höchste Wesen selber.“ Und seine Verse:

> Ich liebt' ich weiß nicht was; doch dieser Erdball
> Und was er auch umschließt, umschließt nicht dich,
> Den nie Gesehenen, überall Gefühlten,
> Das dunkle Bild, vor dem mein Geist sich beugt —

klingen sehr ähnlich dem Faustischen: „Wer darf ihn nennen und wer bekennen?“*) — Man erzählt, der Knabe Shelley habe sich gefreut, als er zuerst erfahren, dass die „vier Elemente“ nicht die Welt des Geschaffenen erschöpften.

Shelleys Werke, in den elf Jahren von 1811 bis 1822 entstanden, umfassen in der neuesten Ausgabe (von D. G. Rossetti, London 1878) drei starke Bände. Hier seien nur die hervorragendsten und für des Dichters poetische Erscheinung wichtigsten betrachtet. *Queen Mab*, eine Jugendarbeit (1810/11), ist ein langes Deklamationsstück, ein Dialog zwischen einer Seele und der Fee Mab über Gott, Unsterblichkeit, Erdenglück, Könige und Priester u. dergl.

---

*) Shelley kannte Goethes „Faust“, bewunderte ihn aufs höchste und hat einige Szenen daraus übersetzt, — beiläufig nicht sehr gut.

Kühne Fantasie, fortreißende Rhythmik, aber weder greifbare Gestalten noch deutlich fassbare Gedanken; ein Versuch zu einer rückwärts und vorwärts schauenden Philosophie der Geschichte. Der Schluss: die Verheißung eines arkadischen Zustandes der von Königen und Priestern befreiten Menschheit, ist voll des echt-Shelleyschen Optimismus. Gewiss, Shelley offenbart sich gleich in diesem Erstlingswerk als einen Feind des Christentums, als einen hellenischen Geist im Sinne Goethes; aber vergebens sucht man nach einer Stelle, die den Spruch des englischen Richters entschuldigt, durch welchen der Dichter eines der unantastbarsten Menschenrechte beraubt wurde. Die Ausfälle gegen die blutdürstigen Juden, welche die wehrlosen Kanaaniter hinmordeten, können doch unmöglich zu einem Verbrechen gestempelt werden,

Alastor (1815), eine kürzere Dichtung, enthält die Schilderung des Kampfes des Dichters mit der Welt und der Lossagung von der Welt, aber ohne jeden Erzählungskern. Sprache und Gedanken sind ungleich reifer als in *Queen Mab.*

„Die Empörung des Islam" (1817), ein Epos in 12 kurzen Gesängen, zeigt Shelley als einen Meister der poetischen Form in der Beherrschung der Spenser-Stanze und als einen Dichter von wahrhaft unheimlicher Fantasie; doch auch in diesem Werk gelingt es ihm nicht, Gestalten zu schaffen. Dass weder vom Islam noch von dessen Empörung darin die Rede ist, sei nur beiläufig bemerkt. Das Gedicht hatte übrigens ursprünglich nach den beiden Hauptfiguren, zwei Liebenden „Laon und Cythna" geheissen. Cythna ist die ideale Verfechterin der Frauenrechte, Laon ein nicht minder idealer Jüngling; aber ihre Geschicke fesseln uns nicht, denn Shelley kümmert sich nicht um die einfachste Wahrscheinlichkeit. Die kühnsten Fantastereien in „Tausend und eine Nacht" oder bei unsern deutschen Romantikern sind dürre Prosa gegen die berauschten und berauschenden Gebilde in Shelleys Dichtung. Einmal ist es dem Dichter gelungen, ein deutliches Bild hinzuzeichnen, da aber in Zügen, die an Dante und Michel Angelo erinnern: die Schilderung der Pest nach dem Kriege (VI. Gesang, Strofen 46—53). Größeres hat auch Byron im *Cain* nicht geschaffen.

„Julian und Maddalo" (1818) ist ein idealisirtes Gespräch zwischen Julian-Shelley und Maddalo-Byron über die Macht des

menschlichen Willens; reich an wunderbaren Schönheiten im einzelnen, zerflattert als Gesamtschöpfung.

Die „Verse von den Euganeischen Hügeln" (1818) sind lyrische Stimmungsbilder, etwa in der Art des *Childe Harold*, von unsagbarem Zauber der Sprache.

Seine drei letzten größeren Dichtungen sind der Betrachtung über Wesen und Unsterblichkeit der Seele gewidmet. Die in einfachem Versmaß gehaltene „Sinnpflanze" (1820) ist wol das Lieblichste, was je ein Dichter über den Unsterblichkeitsglauben geschrieben. Geschildert werden ein herrlicher Garten und eine schöne Dame, seine Hüterin: die Dame stirbt, der Garten verkommt: aber nach der Beschreibung der trostlosen Verwesung schließt das Gedicht:

Whether the Sensitive Plant, or that
Which within its boughs like a spirit sat,
Ere its outward form had known decay,
Now felt this change, I cannot say.

Whether that Lady's gentle mind,
No longer with the form combined
Which scattered love as stars do light,
Found sadness where it left delight.

I dare not guess. But, in this life
Of error, ignorance, and strife,
Where nothing is, but all things seem,
And we the shadows of the dream.

It is a modest creed, and yet
Pleasant if one considers it,
To own that death itself must be,
Like all the rest, a mockery.

That garden sweet, that Lady fair,
And all sweet shapes and odours there,
In truth have never passed away:
'Tis we, 'tis ours, are changed; not they.

For love, and beauty, and delight,
There is no death nor change; their might
Exceeds our organs, which endure
No light, being themselves obscure.

Epipsychidion (1821) ist der leidenschaftliche Ausdruck einer reinen Seelenliebe Shelleys zu einer vornehmen unglücklichen Italienerin, ein Stück innigster Herzenspoesie, von großer Zartheit in Gedanken und Sprache. Shelley selbst vergleicht es in der Vorrede mit Dantes *Vita Nuova*, nicht ohne einige Berechtigung.

Im *Adonais* (1821) hat Shelley dem mit 24 Jahren gestorbenen Dichter John Keats (vgl. S. 426) eine rührende Totenklage gesungen. Auch in diesem wundervollen Gedicht (in Spenserstanzen) wird der Gedanke von der Unsterblichkeit alles Schönen und Geistigen schwungvoll ausgeführt (Strofen 39—43). Berühmt ist die Selbstschilderung, die Shelley von sich darin entwirft (Strofen 31—33):

Und Einer unter den Geringern geht,
Ein Fremdling unter Menschen, schmerzgebeugt,
Allein, gleich letzter Wolke, wenn ausweht
Das Wetter; seinem Aug' hat sich, mir deucht,
Die nackte Schönheit der Natur gezeigt. — —

Ein Geist gleich einem Panther: schnell und schön —
Liebe gehüllt in Kummer, — eine Macht,
Von Schwäch' umgeben. — —
Fallender Regen; Licht, vergehend in Nacht;
Brechende Wog' ist er. — —
Sein Haupt umkränzt mit welker Veilchen Blässe,
Und mit verblühenden Vergissmeinnicht;
Ein Speer gekrönt vom Zapfen der Cypresse:
Um dessen Schaft sich dunkler Epheu flicht,
Dran noch des Taues Tropfen funkeln licht,
Bebt in der Hand. — — Er kam gefährtenlos,
Verlassen wie ein Reh verletzt vom Jagdgeschoss.

(Deutsch von Seybt.*)

Über Shelley als Dramatiker befrage man nicht den „Entfesselten Prometheus“ (1819), ein ganz lyrisches Drama, obzwar in seiner Art so poetisch wie weniges andre von ihm, sondern „Die Cenci“ (1819). Wer das Studium Shelleys mit den lyrischen und epischen Dichtungen begonnen, erlebt bei der Lektüre der „Cenci“ die denkbar größte litterarische Überraschung: dieser weichherzige Fantast, dieser dem Ariel in Shakspeares „Sturm“ gleichende Elfengeist, dieser ganz in Wohllaut und Gefühlschwelgerei aufgelöste Lyriker — in den „Cenci“ hat er eine Tragödie geschaffen, welcher die englische Poesie seit Shakspeare keine an die Seite zu stellen hat; vielleicht die letzte große Tragödie des modernen Dramas seit Schillers Tode. In seinen lyrischen Liedern und Epen konnte Shelley sich nie genugtun; in den „Cenci“ übt er eine Selbstbeschränkung, die den großen Meister zeigt. Handlung und Sprache sind aufs straffste gespannt, wie ein zuckender Menschenleib auf der Folter. Welch ein schrecklicher Stoff! Die Tochter des greisen Unholds Grafen Francesco Cenci, die wenn nicht durch Shelley dann durch Guido Renis weltberühmtes Bild in Rom bekannte Beatrice Cenci, ermordet im Verein mit ihrer Stiefmutter und ihren Brüdern das Scheusal von Vater, von dem sie Namenloses erlitten. Es ist eine Qual, das Stück zu lesen, und doch lässt es uns nicht

*) Shelleys poetische Werke, deutsch von Julius Seybt. Leipzig 1844.

los. Der von Akt zu Akt sich steigernde Charakter der Beatrice: ihre grausige Entschlossenheit vor der Tat, ihre hoheitvolle Haltung vor dem päpstlichen Gericht, die flüchtig über sie kommende Angst vor dem Tode in der Blüte der Jugend, und dann ihre majestätische Ruhe angesichts des Schaffots, — wir müssen nach Macbeth und Othello greifen, um eine ähnliche Stimmung zu fühlen. Mit Ausnahme des IV. Akts, der im Anfang nicht auf der Höhe des übrigen Stückes steht, sind die „Cenci" ein durchaus bühnenwirksames Stück, von einer Technik, die für einen ersten Versuch Wunder nimmt. Das Stück ist, seines furchtbaren Stoffes wegen, nie aufgeführt worden; und doch darf man sagen, dass die zarte Art, mit welcher Shelley das Entsetzlichste berührt, eine Aufführung zu keinem großen Wagstück macht. Vor einem ausgewählten Publikum von großen tragischen Künstlern gespielt, müsste das Stück einen unauslöschlichen Eindruck üben. — Hier eine kurze Probe:

V. Akt, Szene 4.

Camillo: Sei Gott im Himmel weniger unerbittlich
Des Papstes Flehn, als dieser meinem war!
Hier Todesurteil und Bestätigung!

Beatrice: O Gott, ist's möglich! muss ich plötzlich sterben?
Muss ich so jung mich betten in die Erde,
Die dunkle, kalte, Wurm- und Fäulnisvolle?
Eng eingesargt, nicht sehn die liebe Sonne,
Der Menschen frohen Stimmen nicht mehr lauschen,
Nicht sinnen mehr in liebgewohntem Denken,
Zwar traurigem, doch schmerzlich im Verlieren.
Dann nichts zu sein! nichts — oder was? o Gott!
Wo bin ich? Lass mich nicht in Wahnsinn enden!
Vergib mir, Gott, — mich packt des Denkens Schwäche;
O, gäb' es keinen Gott, nicht Himmel, Erde,
Nein, nichts als weit, grau, lichtlos, lebenslos
Die leere, tiefe, menschenlose Welt,
Und alles nichts — als meines Vaters Geist,
Sein Blick, sein Ton, sein Fühlen mich umgäbe
Und ich ihn atmen müsste nach dem Tode!
Und wenn er mir, wie er's auf Erden tat,
Sich dorten nahte in derselben Form
Mit grauem Haar und tiefgefurchten Runzeln,
Und mich in seine Höllenarme packte,
Mich ansäh, so! und mich dann niederzwänge! — —

Die Schergen nahn, Beatrice geht zum Tode, das Stück klingt milder aus; ein Lichtstrahl der Liebe fällt auf die letzte Szene:

— — Hier, Mutter, bindet mir
Den Gürtel fest und flechtet mir das Haar
In schlichtem Knoten, so, — so ist's ganz recht.
Und eures fällt hinab; ach, wie so oft
Ward dieser Dienst einander gern getan.
Jetzt tun wir's nie mehr wieder. — Edler Herr,
Wir sind jetzt ganz bereit. — Es ist sehr gut.
(Ende.) (Deutsch von E. E.)

Mit Shelley hat England seinen letzten Dramatiker und einen seiner größten Lyriker verloren. In der Geschichte der englischen Litteratur steht Shelley einsam da: seine dichterische Art war nicht dazu angetan, Schule zu machen. Er hatte keine nachzuahmende Manir, und selbst seine mit der revolutionären Bewegung der Geister zu Anfang des Jahrhunderts übereinstimmenden Gedanken gewinnen beim dichterischen Ausdruck eine so individuelle Form, dass Shelley zuerst sie auszusprechen scheint.

Beim englischen Publikum geht es seinem Andenken wie dem Lord Byrons: ein schwarzer Schleier hängt darüber, gleichwie im Dogensaal zu Venedig die Stellen für die Bilder hochverräterischer Dogen schwarzverhangen sind. Nicht das jammervolle Ende, nicht das fleckenlose Leben seiner Mannesjahre, nicht die süßesten Laute seiner Lyrik haben Shelley bei seinen Landsleuten die Stellung erobert, die ihm unweit Shakspeares und Byrons gebürt. — Manchmal überkommt Einen beim Studium der englischen Litteratur das Gefühl, als verdiene England seine großen Dichter nicht.

John Keats (1796—1821) ist mit 24 Jahren an der Schwindsucht in Rom gestorben. Seine hinterlassenen Dichtungen füllen einen mäßigen Band (London 1869), und dessen Inhalt berechtigt nicht zu dem Urteil, dass Keats bei seinem Tode ein großer Dichter gewesen. Doch man liest ihn voll Trauer bei dem Gedanken an die dichterische Zukunft, die Keats unleugbar beschieden war. Man hat eine Anekdote vielfach nacherzählt, Keats sei an einer nichtswürdigen, persönlich boshaften Kritik im *Quarterly Review* gestorben sei: Shelley hat in seinem *Adonais* den Nachdruck darauf gelegt und Byron im *Don Juan* darüber gespottet. Die Wahrheit ist, dass Keats hoffnungslos krank war, als er nach Italien ging, und dass er jenes kritische Bubenstück um Wochen überlebt hat.

Er hatte den Stolz, der bei bedeutenden Männern ärmlicher Herkunft häufig ist; die Überzeugung von seinem dichterischen Beruf war so mächtig in ihm, dass er schrieb:

„Ich habe nicht das geringste Gefühl der Demut gegenüber dem Publikum, — — Ich habe nie eine einzige Zeile Poesie mit dem Schatten eines Gedankens an das Publikum geschrieben. — — Ich denke, ich werde nach meinem Tode unter den englischen Dichtern mitzählen."

Und doch bestimmte er als seine Grabschrift die Worte:

Here lies one whose name was writ on water
(Hier liegt Einer, dess Name auf Wasser geschrieben war).

Dass er nicht vergessen werden wird, dafür hat er durch seinen *Endymion* und einige kleinere Dichtungen Sorge getragen. *Endymion*, mit 22 Jahren geschrieben, ist keine reife Schöpfung; der Hauptfehler Keats', ein übermäßiger Wortverbrauch, macht sich auch darin bemerkbar; aber die hellenische Stimmung des Ganzen, die Zartheit der Schilderung, die Leidenschaft der Sprache stempeln dieses kleine Epos zu einem der lieblichsten Erzeugnisse jener Zeit. Keats war ein Hellene und zugleich ein Romantiker (in deutschem Sinne); er möchte mit unserm Hölderlin zu vergleichen sein. Keats hatte sich durch das Studium Homers, zugleich aber durch die eifrige Lektüre Chaucers und der Elisabethischen Dichter gebildet. An Chaucers Kunst der Erzählung erinnert seine liebliche Dichtung: „Isabella oder der Basilicumstrauch", nach Boccaccio; sie zeigt Keats' eigentümliches Talent vielleicht in noch höherem Grade, als *Endymion*. Eine gleichfalls sehr anmutige Erzählung in Versen ist sein „St. Agnesens Abend". Auch unter seinen Sonnetten sind einige von bestrickendem Reiz der Sprache und des Rhythmus.

Keats gehörte nur durch persönliche Beziehungen zu der jungen Gruppe liberaler Dichter wie Shelley und Leigh Hunt, denn am politischen Leben nahm er keinen Anteil. Für die konservative Presse zur Zeit eines Castlereagh genügte die Freundschaft mit einem Radikalen wie Leigh Hunt, um auf die schwarze Liste zu kommen. Der Artikel im *Quarterly Review* über Keats ist wesentlich aus politischen Parteirücksichten zu erklären.

Ich erwähne noch, dass der schöne Anfangsvers des *Endymion*, der so charakteristisch für Keats' Auffassung vom Schönen, zu einem geflügelten Wort geworden ist:

A thing of beauty is a joy for ever.

Unter den kleineren Dichtungen von Keats ist die nachstehende die mit Recht berühmteste:

Ode on a Grecian Urn.

Thou still unravish'd bride of quietness!
Thou foster-child of Silence and slow time,
Sylvan historian, who canst thus express
A flowery tale more sweetly than our rhyme:
What leaf-fringed legend haunts about thy shape?
Of deities or mortals, or of both,
In Tempe or the dales of Arcady?
What men or gods are these? What maidens loth?
What mad pursuit? What struggle to escape?
What pipes and timbrels? What wild ecstasy?

Heard melodies are sweet, but those unheard
Are sweeter; therefore, ye soft pipes, play on;
Not to the sensual ear, but more endear'd,
Pipe to the spirit ditties of no tone:
Fair youth, beneath the trees, thou canst not leave
Thy song, nor ever can those trees be bare:
Bold lover, never, never canst thou kiss,
Though winning near the goal — yet, do not grieve;
She cannot fade, though thou hast not thy bliss,
For ever wilt thou love, and she be fair!

Ah, happy, happy boughs! that cannot shed
Your leaves, nor ever bid the Spring adieu;
And, happy melodist, unwearied,
For ever piping songs for ever new;
More happy love! more happy, happy love!
For ever warm and still to be enjoy'd,
For ever panting and for ever young;
All breathing human passion far above,
That leaves a heart high sorrowful and cloy'd,
A burning forehead, and a parching tongue.

Who are these coming to the sacrifice?
To what green altar, O mysterious priest,
Lead'st thou that heifer lowing at the skies,
And all her silken flanks with garlands drest?
What little town by river or sea-shore,
Or mountain-built with peaceful citadel,
Is emptied of this folk, this pious morn?
And, little town, thy streets for evermore
Will silent be; and not a soul to tell
Why thou art desolate, can e'er return.

O Attic shape! Fair attitude! with brede
Of marble men and maidens overwrought,
With forest branches and the trodden weed;
Thou, silent form! dost tease us out of thought
As doth eternity: Cold Pastoral!
When old age shall this generation waste,
Thou shalt remain, in midst of other woe
Than ours, a friend to man, to whom thou say'st,
"Beauty is truth, truth beauty," — that is all
Ye know on earth, and all ye need to know.

Leigh Hunt (1784—1859), ein geborner Amerikaner, stand durch persönliche Beziehungen Lord Byron und Shelley nahe und gehörte deshalb auch zu dem Kreise derer, die von dem Hofpoeten Robert Southey, dem ehemaligen poetischen Verherrlicher des Königsmordes, mit dem Gattungsnamen der „satanischen Schule" beehrt wurden. Er begann seine Laufbahn als Journalist; wegen eines heftigen Ausfalls gegen den lüderlichen Prinz-Regenten, nachmaligen Georg IV., wurde er ins Gefängnis gesteckt. Den Aufenthalt darin, den ihm die demonstrativen Besuche aller liberalen Männer von Ansehen so ehrenvoll wie möglich machten, hat er in seinem Buche: *Autobiography and Reminiscences* (1850) mit gutem Humor beschrieben. Dieses Buch ist auch sonst von hohem Reiz wegen der Schilderung der litterarischen Verhältnisse zur Zeit Byrons, Moores und Shelleys; nur muss man es mit Vorsicht benutzen, denn Leigh Hunt übertrug sein poetisches Erfindungstalent in seine Prosa überall da, wo persönliche Eitelkeit ins Spiel kam. Dies gilt ganz besonders von dem taktlosen Buche Leigh Hunts: „Lord Byron und einige seiner Zeitgenossen" (1828), welches durch ein vernichtendes Gedicht Thomas Moores verdientermaßen bestraft wurde.

Seine bedeutendste dichterische Leistung ist: *Story of Rimini* (1816), eine Bearbeitung der herrlichen Episode aus Dantes „Hölle": *Francesca da Rimini*, zu einer poetischen Erzählung. Sie ist Leigh Hunts bester Rechtstitel auf den Namen eines Dichters: anmutig in der Erzählung, zart in der Sprache und mit einem Hauch der Schwermut über dem Ganzen, wie er schon aus Dantes Versen herüberweht.

Schwächer ist Leigh Hunt in der Lyrik. Sein eigentliches Gebiet ist die Kleinepik; in der ganz kurzen Erzählung sind ihm einzelne kleine Meisterwerke gelungen.

Er ist der einzige aus der „satanischen Schule“, welcher ein hohes Alter erreicht hat.

Eine einsame Stellung in der Litteratur wie im Leben nahm der Dichter ein, welchen zwei Jahrhunderte oder doch zwei dichterische Zeitalter mit fast gleichem Recht den ihrigen nennen: **Walter Savage Landor.** Er ward geboren 1775 und starb 1864, somit ein Zeitgenosse von Cowper, Burns, Sheridan, aber auch von Dickens, Thackeray, Tennyson, ja von Swinburne, seinem noch lebenden, fast jugendlichen Bewunderer und zum Teil Nachahmer. Eine „Schule“ hat er nicht begründet; Swinburne hat von ihm nur die Freude an den antiken Formen und Erinnerungen. Landor war ein viel zu abgeschlossener, eckiger Charakter als Dichter wie als Mensch, um sich zum Oberhaupt einer sogenannten Dichterschule zu eignen. Er hat, gleich vielen der unabhängigen Geister Englands, die Fremde mit der Heimat vertauscht und ist in Florenz gestorben.

Ich nenne seinen Namen in diesem Kapitel, im Zusammenhang mit den revolutionären Geistern um Byron, weniger weil er als Dichter neue Bahnen eingeschlagen, als wegen seines politischen Radikalismus. Wo immer für die Freiheit gefochten wurde, durfte man diesen englischen Dichter mit Zuversicht suchen: an dem Befreiungskriege der Spanier vom Joche Napoleons (1808 und 1809) hatte er mit Gut und Blut teilgenommen, ja selber ein ganzes Freikorps ausgerüstet; ebenso unterstützte er später Garibaldi. Mit 80 Jahren veröffentlichte er eine Erklärung, durch die er für die Witwe eines Mörders Napoleons III. den Rest seines arg zusammengeschmolzenen Vermögens aussetzte!

In seinen Poesien ist wenig von diesem revolutionären Hauch zu spüren, obgleich sie sich von aller zeitgenössischen Dichtung durch ihre Ursprünglichkeit der Fantasie und der Sprache aufs deutlichste unterscheiden. Der Gelehrte in Landor scheint den Dichter erstickt zu haben: was können wir an echter Herzenspoesie von einem Manne erwarten, der seine erste größere Dichtung, das Epos „Gebir“ (1798), ursprünglich in lateinischen Versen geschrieben! Hier und da findet sich in seinen Gedichten wahre Leidenschaft, auch Einfachheit und Natürlichkeit des Ausdruckes; das meiste aber liest sich wie in bewusster Nachahmung der Späthellenen, namentlich der Alexandriner, geschrieben.

Zu den lieblichsten seiner kleineren Schöpfungen gehört das unter dem Titel „Des Mädchens Klage" ziemlich bekannte Gedicht:

I loved him not; and yet, now he is gone
    I feel I am alone.
I checked him while he spoke; yet could he speak,
    Alas! I would not check.
For reasons not to love him once I sought
    And wearied all my thought
To vex myself and him: I now would give
    My love, could he but live
Who lately lived for me, and when he found
    'Twas vain, in holy ground
He hid his face amid the shades of death!
    I waste for him my breath,
Who wasted his for me; but mine returns,
    And this lone bosom burns
With stifling heat, heaving it up in sleep,
    And waking me to weep
Tears that had melted his soft heart: for years
    Wept he as bitter tears!
„Merciful God!" such was his latest prayer,
    „These may she never share!"
Quieter is his breath, his breast more cold
    Than daisies in the mould,
Where children spell athward the churchyard gate
    His name and life's brief date.
Pray for him, gentle souls, whoe'er ye be,
    And oh! pray, too, for me!

Das einzige aber unter seinen Liedern, welches nicht allein Litterarhistoriker kennen und schätzen, ist das in ganz England beliebte einfache:

„Rose Aylmer."

Ah, what avails the sceptred race,
  Ah, what the form divine!
What every virtue, every grace!
  Rose Aylmer, all were thine.

Rose Aylmer, whom these wakeful eyes
  May weep, but never see;
A night of memories and of sighs
  I consecrate to thee. — —

Landor hat sich auch im Drama versucht; sein „Graf Julian", sowie seine Trilogie *Andrea of Hungary, Giovanna of Naples* und *Fra Rupert* sind nicht ohne dramatische Kraft, entbehren aber der sprachlichen Knappheit, welche für ein lebensfähiges Bühnendrama nun einmal unerlässlich ist; doch gehören sie zu den wenigen lesens-

werten Buchdramen Englands, woran dort gerade so wenig Überfluss ist wie an tüchtigen Bühnenstücken.

Die beste Frucht des Landor'schen Geistes sind die in Prosa geschriebenen „Erdichteten Gespräche zwischen Schriftstellern und Staatsmännern“ (1824—1829)*). Eine gute Auswahl hat Eugen Oswald deutsch herausgegeben (1878). Sie sind eine Fundgrube tiefer Gedanken, voll von wahrhaft historischer und gereifter kritischer Weisheit; in seiner Art ein einziges Buch, trotz Lukians, des Spötters, „Totengesprächen“. Vieles darin ist paradox bis zur Aufregung, aber alles ist selbstgedacht. Kein leichtes Buch; schwerer als Carlyle und dabei doch nicht so gesucht wie dieser.

Landor wird stets nur ein kleines Publikum haben, aber die Wenigen, die ihn kennen, sehen zu ihm als zu einem seltenen Charakter und Schriftsteller empor. Er hat sich selbst vortrefflich charakterisirt in den Versen „Auf seinen 75. Geburtstag“:

> I strove with none, for none was worth my strife,
> Nature I loved, and next to Nature, Art!
> I warmed both hands before the fire of life.
> It sinks, and I am ready to depart.

Die Art, wie Thomas Moore mit Byron befreundet wurde: infolge eines Streites, der beinahe zum Duell geführt, seine dem Charakter Byrons so völlig entgegengesetzte Natur, wol in letzter Reihe erst litterarische Sympathien haben zwischen diesen beiden Dichtern jenes Freundschaftsverhältnis zustande gebracht, welches in der Überlassung der Memoiren Byrons an Moore seinen vertrauensvollen Ausdruck fand.

Thomas Moore (1779—1852) nimmt in der englischen Litteratur ungefähr die Stellung Bérangers ein, wenn wir bei dem letzteren vorzugsweise an die politische und gesellige Liederdichtung denken. Katholik und Irländer (in Dublin geboren), war er von der Natur in die Opposition gedrängt und fand seinen litterarischen Stützpunkt mehr an Byron als an Wordsworth. Ein Märtyrer für seine religiösen Überzeugungen und nationalen Regungen war Thomas Moore nicht, und seine Opposition war die passivste und gemütlichste, die man sich denken kann: er ließ

*) Landors Gesammelte Werke in vier Bänden, London 1864.

sich mit Vergnügen in den Salons derselben englischen Aristokratie hätscheln, welche im Parlament, in der Verwaltung und im Grundbesitz Irland wie ein erobertes Land voll Sklaven behandelten. Weder Moore noch einer seiner erlauchten Gastgeber scheint je auf den Gedanken gekommen zu sein, dass es doch eigentlich ein recht lächerliches Schauspiel sei, im Kreise der Frohnherren seiner Heimat jene Lieder zu singen (und sich selbst dazu auf dem Klavizimbel zu begleiten), welche von der verlorenen Freiheit, von der Hoffnung auf Erlösung, von der Gewalttat der Unterdrücker sprachen.

Thomas Moore war ein Salondichter; er wäre zu den Zeiten der Königin Anna an seinem Platze gewesen. Eine glückliche Mischung aus nicht anstößigem Epikurismus und gemäßigtem Nationalstolz. Mit einer Übersetzung des Anakreon begann er (1800) seine litterarische Laufbahn, ließ ihr bald darauf einen Band eigener anakreontischer Poesie folgen (unter dem Pseudonym *Thomas Little*) und erwarb sich damit den Ruf eines anmutigen, für englische Anschauungen etwas zu frivolen Liebeslyrikers. „*Little's Poems*" entsprechen ungefähr der französischen Lyrik des 18. Jahrhunderts: niedliche, tänzelnde Liederchen, nicht ohne Witz, zierlich gereimt, aber ohne tieferes Gefühl.

Im Jahre 1807 überraschte er die litterarische Welt durch eine erste Sammlung der *Irish Melodies*. Fortsetzungen erschienen in größeren Zwischenräumen bis 1834; im ganzen gehören jetzt 125 Lieder dazu. Mit diesen „Irischen Melodien" hat Thomas Moore für seine unglückliche Heimatinsel annähernd dasselbe getan, was Burns und später Walter Scott für Schottland: er hat ihren poetischen Leistungen Bürgerrecht in der englischen Nationallitteratur verschafft und zur geistigen Einigung der drei Königreiche an seinem Teile redlich beigetragen.

Die „Irischen Melodien" sind ausnahmslos Originaldichtungen Moores, unter Zugrundelegung alter, bekannter Volksmelodien Irlands. Mit seinem feinen Sinn für musikalische Wirkungen hat er zu den Melodien seiner Heimat neue Texte gedichtet, überwiegend patriotischen Inhalts, meist Töne der Schwermut, wie sie der Charakter der Musik nahe legte. Getragen von diesen längst volkstümlich gewesenen Melodien haben Moores Texte eine Beliebtheit erlangt, die nur hinter der von Burns' Liedern zurückstehen muss. Auch

in Deutschland singt man noch heute mehr als eines der Mooreschen Lieder, teils aus den „Irischen Melodien", teils aus den später erschienen „Nationalgesängen" (*National Airs*), welche gleichfalls als Texte zu vorhandenen Volksmelodien der ganzen Welt entstanden sind. Unterstützt von beliebten Komponisten (Flotow und Mendelssohn) sind Moores „Letzte Rose" und „Wenn durch die Piazzetta" bei uns zu einer an Abgedroschenheit grenzenden Bekanntheit gelangt.

Über den einschmeichelnden Wollaut der „Irischen Melodien" herrscht noch jetzt nur ein Urteil: sie sind das Musikalischste, was die Liederdichtung Englands je hervorgebracht. Reim und Rhythmus sind darin mit einer außerordentlichen Verfeinerung gehandhabt. Manches Stück der Sammlung klingt eher wie ein italienisches denn wie ein Lied nordischer Zunge. Und wenn sich, ausnahmsweise, ein tiefer Ton des Herzens zu diesem Wolklang im Ohr gesellt, dann ist die Wirkung eine unwiderstehliche; so in dem schönen Gedicht:

Come, rest in this bosom, my own stricken deer!
Tho' the herd have fled from thee, thy home is still here.
Here still is the smile, that no cloud can o'ercast,
And the heart and the hand all thy own to the last.

Oh what was love made for, if 'tis not the same
Thro' joy and thro' torment, thro' glory and shame?
I know not, I ask not, if guilt's in that heart,
I but know that I love thee, whatever thou art.

Thou hast call'd me thy Angel in moments of bliss,
And thy Angel I'll be, 'mid the horrors of this, —
Thro' the furnace, unshrinking, thy steps to pursue
And shield thee, and save thee, or perish there too!

Manche dieser „Irischen Melodien" sind in sich ungleichartig; auf einen prachtvollen Anfang folgt ein etwas matter Schluss. So halte ich die erste Strofe von „*I saw from the beach*" für eine der schwungvollsten der ganzen Sammlung:

I saw from the beach, when the morning was shining,
  A bark o'er the waters move gloriously on;
I came, when the sun o'er that beach was declining, —
  The bark was still there, but the waters were gone.

Es kommt Moore vor allen Dingen auf einen recht packenden Anfang an; die Lieder sind ja wesentlich zum Gesungenwerden bestimmt, — nun, beim Singen lässt man einige Endstrofen ohne Schaden aus.

Wie Béranger ist auch Moore ein Meister der lyrischen Rhetorik. Der Schwung muss den Gedankeninhalt, die musikalische Wirkung im Ohr den Nachhall in der Seele ersetzen. Es ist ihm gewiss tiefer Ernst gewesen mit seiner Liebe für Erin, aber eine gewisse studirte Absichtlichkeit wohnt selbst solchen Liedern inne, die am lautesten von seiner Heimatliebe singen. Burns' Lieder auf Schottland klingen weniger „gemacht“; in Moores „Irischen Melodien“ findet sich eine Art von patriotischer Koketterie, die bei längerer und wiederholter Lektüre keinen reinen Genuss zulässt. Moore ist eben zeitlebens ein Kunstlyriker geblieben; den Mangel an ureigenem Drang zum Liede zeigt ja schon der Umstand, dass die Melodien die Texte hervorriefen, nicht umgekehrt. Das folgende, sehr schöne Gedicht, eines der wertvollsten der Sammlung, ist alles andere nur kein Volkslied, mag auch immerhin die begleitende Melodie volkstümlich sein —:

Dear Harp of my Country! in darkness I found thee,
The cold chain of silence had hung o'er thee long,
When proudly, my own Island Harp, I unbound thee,
And gave all thy chords to light, freedom and song!
The warm lay of love and the light note of gladness
Have waken'd thy fondest, thy liveliest thrill;
But, so oft hast thou echoed the deep sigh of sadness,
That ev'n in thy mirth it will steal from thee still.

Dear Harp of my Country, farewell to thy numbers,
This sweet wreath of song is the last we shall twine!
Go, sleep, with the sunshine of Fame on thy slumbers,
Till touch'd by some hand less unworthy than mine.
If the pulse of the patriot, soldier, or lover,
Have throbb'd at our lay, 'tis thy glory alone,
I was but as the wind, passing heedlessly over,
And all the wild sweetness I wak'd was thy own.

Auch zu den *National Airs* hat Moore die Anregungen durch vorhandene Melodien erhalten. Viele Stücke dieser Sammlung sind von bewundernswerter Süßigkeit der Sprache; an die Tiefen des Herzens rührt aber kaum eines. „Wenn durch die Piazzetta“ ist gewiss ein musikalisches Kunststück, doch inhaltlich nicht mehr als

eine liebenswürdige Tändelei. Ganz auf Klangmalerei geht das zu einer russischen Melodie gedichtete Lied aus:

Hark! the vesper hymn is stealing
O'er the waters soft and clear;
Nearer yet and nearer pealing,
Jubilate, Amen!
Farther now, now farther stealing,
Soft il fades upon the ear
Jubilate, Amen!

Now like moonlight waves retreating
To the shore, it dies along;
Now like angry surges meeting
Breaks the mingled tide of song.
Jubilate, Amen!
Hush! again, like waves, retreating
To the shore, it dies along,
Jubilate, Amen!

Zu den schönsten und vergleichsweise innigsten Gedichten dieser Sammlung gehören die beiden nachstehenden; das erste zu einer indischen, das andere zu einer deutschen Melodie gedichtet:

All that's bright must fade, —
The brightest still the fleetest;
All that's sweet was made,
But to be lost when sweetest.
Stars that shine and fall,
The flower that drops in springing,
These alas! are types of all
To which our hearts are clinging.
All that's bright must fade, —
The brightest still the fleetest;
All that's sweet was made,
But to be lost when sweetest!

Who would seek or prize
Delights that end in aching?
Who would trust to ties
That every hour are breaking?
Better far to be
In utter darkness lying,
Than to be bless'd with light and see
That light for ever flying.
All that's bright must fade, —
The brightest still the fleetest;
All that's sweet was made,
But to be lost when sweetest!

Damit habe ich aber auch die Reihe der tieferen Lieder Moores wol erschöpft. Bei allem Wollaut, bei aller Anmut der Sprache wirkt eine anhaltende Lektüre sowohl der *Irish Melodies* wie der *National Airs* ermüdend. Wahre Poesie soll denn doch etwas tiefer dringen als nur bis zum Nerv des Ohrs; sie soll mehr sein als ein gefälliger Schmuck des Lebens. Das hindert nicht, dankbar zu sein auch solchen Dichtern, denen nicht mehr verliehen ward, als unsere Sinne angenehm zu beschäftigen. Unter diesen steht Moore gewiss obenan, und solange der Geschmack an der begleitenden Musik nicht ein anderer geworden, werden seine sangbaren Lieder ein behagliches Dasein führen — am Klavir.

Wol durch den glänzenden Erfolg der orientalischen Erzählungen Byrons angefeuert, schrieb Thomas Moore seine vier Erzählungen aus dem Morgenlande, welche den Inhalt von *Lalla*

*Rookh**) (1817) bilden. Der Rahmen wie die Erzählungen selber sind sehr zierlich. Lalla Rookh (Tulpenwange), die Tochter des indischen Königs Aurungzebe, ist mit einem Königsohn der Bucharei verlobt, der ihr in der Verkleidung eines fahrenden Sängers Feramors entgegenkommt und ihr die Länge der Brautfahrt durch vier poetische Erzählungen aufs angenehmste verkürzt und nebenbei das Herz der Prinzessin sich so zu eigen macht, wie er als Prinz es vielleicht nicht vermocht hätte. Die Erkennungsszene am Schluss bringt alles zu glücklichstem Ausgang, und selbst der Oberstkämmerer Fadladin, gegen den Dichter Feramors ein strenger Kritiker, beugt sich in kritischer Demut vor dem Fürsten der Bucharei. Von den vier Erzählungen ist die schönste „Das Paradies und die Peri“; doch sind auch die drei andern: „Der verschleierte Prophet von Korassan“, „Die Feueranbeter“ und „Das Licht des Harems“ gelungene Proben von Moores Gewandtheit, sich in die Romantik des Orients hineinzufinden, und von seiner farbenreichen Dichtersprache. *Lalla Rookh* muss auch den Orientalen echt erschienen sein: wenigstens wird berichtet, dass eine Übersetzung ins Persische viele Leser gefunden.

Noch eine Seite in Thomas Moores Begabung verdient hervorgehoben zu werden: seine Schlagfertigkeit in der witzigen Satire. Die Sammlung von gereimten Briefen einer in Paris sich aufhaltenden englischen Spießbürgerfamilie an die Freunde und Verwandten daheim, unter dem Titel: *The Fudge Family in Paris* gehört zu dem Lustigsten und zugleich Beißendsten, was die englische komische Dichtung aufzuweisen hat.

Eine ähnliche Sammlung sind die *Intercepted letters, or the two-penny-postbag*; eine witzsprühende Verspottung des Toryismus, in der Form von aufgefangenen Briefen politischer Persönlichkeiten. Viele Einzelheiten dieser Satire sind jetzt veraltet und kaum mehr ohne weitschweifige Erklärungen verständlich; doch der Kern ist selbst für einen gegen die damalige Politik Englands ganz Gleichgültigen eine Fundgrube erquicklicher Heiterkeit.

Auch sonst hielt Thomas Moore mit seiner Satire nicht hinterm Berge; einen seiner schärfsten Pfeile schoss er gegen die lästerlichen

---

*) Eine vorzügliche deutsche Umdichtung von Alexander Schmidt (Berlin 1876).

„Erinnerungen an Lord Byron" von Leigh Hunt, in dem Punkte ein wärmerer Freund Byrons als in seinem eigenen Verfahren bezüglich der ihm anvertrauten „Tagebücher".

Drittes Kapitel.

Die Seeschule.

Crabbe. — Campbell. — Rogers. — Wordsworth. Coleridge. — Southey.

Lord Byron und die Dichter seines Geistes bilden, ungeachtet ihres Einflusses auf die europäischen Litteraturen, nur eine Episode in der ununterbrochenen Entwickelung der englischen Poesie vom 18. ins 19. Jahrhundert und bis in unsere Tage herüber. Auch Burns ist mehr wie ein schönes Phänomen denn wie ein notwendiges Glied der Kette zu betrachten. In England herrscht nun einmal der Geschmack des Mittelstandes, und zwar auch in der Dichtung. Die Strömung, welche von Byron ausging und mit seinem frühen Tode endete, hat die Geschmacksströmung in den breiten Massen des englischen Publikums nur flüchtig durchkreuzt; gegenseitig durchtränkt haben sie sich nicht. Mit Ausnahme des einsamen Swinburne zeigt heute kein englischer Dichter, dass Byron einmal gelebt hat.

Ich glaube, in den beiden zu Anfang dieses Jahrhunderts sich befehdenden Richtungen, vertreten durch Byron und Wordsworth als die persönlich wie dichterisch größten Gegensätze, eine letzte Phase des Kampfes zwischen den geistigen Stimmungen erblicken zu sollen, welche im 17. Jahrhundert durch Kavalirtum und Puritanismus bezeichnet werden. Noch einmal empörte sich in Byron und seinen Mitstrebenden der Geist eigensinniger Originalität, der uns aus den Werken der Dramatiker um und nach Shakspeare bekannt ist; noch einmal nahmen die jugendlichen Dichter das Recht in Anspruch, die Poesie zu dem zu machen, was sie zu allen Glanzperioden der Geschichte gewesen: zum höchsten künstlerischen Ausdruck ihrer Zeit. Vergebens: das Publikum folgte ihnen nicht, und die Kritik stand auf Seiten des Publikums; ja, die litterarische

Spießbürgerlichkeit der Leser wurde von der der Kritiker wol gar übertroffen. Ob ein Teil der Schuld daran, dass die Anregungen von Burns, Byron, Shelley, Keats heute so spurlos im Sande englischer Poesielosigkeit verlaufen sind, nicht auch an den Dichtern liegt, ist schwer zu entscheiden. Es scheint ihnen allen jene Gabe gefehlt zu haben, welche unsere Klassiker des 18. Jahrhunderts in so hohem Grade besessen haben: die Fähigkeit, ein ganzes Volk, oder doch alle höher Gebildeten darunter, zu begeistern. Vielleicht lag es daran, dass die Byronianer sich wenig Mühe gaben, mit Engländern englisch zu empfinden und zu sprechen.

Die Glieder der Kette, welche das heutige, poetische England mit dem des 18. Jahrhunderts verbindet, heißen chronologisch geordnet: Thomson, Young, Crabbe, Campbell, Wordsworth. Was daneben wirkte, war das Zufällige, das Revolutionäre, das Aufregende; jenes ist das Solide, das Langweilige, das Respektable.

Die „Seeschule“ war keine plötzliche litterarische Erscheinung; sie war überhaupt allem Plötzlichen abhold. Sie war nur die Dogmatisirung dessen, was vor ihr in englischer Dichtung längst Brauch gewesen: die lehrreiche, gemütliche Darstellung des gewöhnlichen Lebens. Der Meister dieser Kunst ist ein Dichter, welcher nicht zu der, später zu erklärenden, Seeschulgruppe gehört: **George Crabbe** (1754—1832). Sein Hauptwerk *The Village* (1783), gefolgt von dem geistesverwandten *The Borough* (1810), war die beste Frucht beschreibender Dichtung seit Thomsons „Jahreszeiten“. Crabbe ist der größere Dichter von beiden: er sieht tiefer als Thomson und schildert wahrer, aber auch unerfreulicher. Der Realismus Crabbes ist von einer unerbittlichen Schärfe und sticht namentlich von der verklärenden Art ab, mit welcher Burns das Landleben darstellte. Vieles ist so abstoßend wahr wie ein Hogarthsches Bild.

Thomas Campbell (1777—1844) gehört mit seinen dichterischen Werken*) fast ganz in das 18. Jahrhundert; dagegen weist ihm seine bewusste Hinweisung auf deutsche Litteratur und Philosophie eine nicht unwichtige Rolle an in der Bewegung, welche zum gänzlichen Bruch mit dem französischen Klassizismus und zur Rückkehr auf das germanische Ideal der Dichtung führte. Campbell

*) Gesamtausgabe von Gilbert (1873).

bereiste als junger Mann Deutschland, und seine Liebe für deutsche Sprache und Poesie hat ihn nicht wieder verlassen. Zwar fand er an Kant „nichts Neues" und Wieland preist er als den „vollkommensten deutschen Dichter"; indessen er hat doch einem Manne wie Coleridge den Weg gezeigt, auf dem dieser zu Schiller gelangte. Eines seiner schönsten Gedichte ist „Roland der Held" (deutsch in Freiligraths Werken, II), aus der Sage von Rolandseck entstanden. Ein anderes Gedicht, „England an Deutschland" (Freiligrath, III), ist ein gutes Stück politischer Poesie und zeigt Campbell als den wackern Freund der Freiheit daheim wie anderwärts.

In England ist sein bekanntestes Gedicht das auf die Marine seines Vaterlandes: „*Ye mariners of England*". Seine größere Dichtung: *The Pleasures of Hope* (1799), ein didaktisches Werk voll guter Mittelschlagsbetrachtungen, ist so ziemlich vergessen. Kaum besser geht es der etwas weinerlichen Erzählung *Gertrude of Wyoming* (1809), die allenfalls dadurch bemerkenswert ist, dass sie zuerst in der englischen Litteratur den „edlen Indianer" vorführte. In Frankreich hatte Chateaubriand schon früher diese Entdeckung gemacht (1801 war dessen *Atala* erschienen); in Amerika selbst hat ihn Cooper erst später zu Ehren gebracht.

Hin und wieder ist Campbell auch ein schönes knappes Lied gelungen; das schönste ist wol das folgende:

Abwesenheit.

's ist nicht der Liebeslust Entbehren,
Ein Zweifel an dir ist es nicht,
Es ist das allzu lange Währen
Der Trennung, was das Herz mir bricht.
Das wärmste Fühlen zweier Seelen,
Die weinen ob der Trennung Weh,
Sind Früchte da, wo Menschen fehlen,
Sind Schätze auf dem Grund der See.

Das Herz, dem Ruhe selbst beschieden
Vor Eifersucht, bricht so entzwei,
Und, stört kein Zweifel seinen Frieden,
Ist's für der Trennung Qualen frei.
O Trennung! raubt sie nicht dem Herzen
Noch mehr als Leben, Licht und Sein?
Bringt ohne Ruhe Lethes Schmerzen,
Und ohne Frieden Todespein!

(Deutsch von A. Büchner.)

Campbells ausgezeichnete Anthologie englischer Dichter: *Specimens of the British Poets* ist auch vergessen oder doch nicht mehr im Buchhandel: mit großem Unrecht: von den neueren Anthologien kommt ihr selbst die bekannte *Encyclopaedia* von Chambers nicht gleich an Vorurteilslosigkeit in der Auswahl.

Drei Verse Campbells sind noch heute in England geflügelte Worte, ja so völlig allgemeines Sprachgut geworden, dass nur die

wenigsten dabei an den Mann denken, der sie zuerst gesprochen. Die Sprichwörter „*Distance lends enchantment to the view*“ und „*Coming events cast their shadow before*“ sind in dieser Form Eigentum Campbells; ebenso das schöne Wort von den „*Angel-visits, few and far between*“.

Samuel Rogers (1763—1855) ist der einzige aus dem Kreise der Nicht-Byronianer, welcher mit Byron durch freundschaftliche Beziehungen verbunden war. Er hatte das Zeug zu einem echten Dichter: das beweisen viele Stellen seines großen Reisegedichts *Italy*; was ihm versagt blieb, war das Lied. Rogers ist der melodischste Handhaber des Blankverses unter den Neueren, darin kaum von Tennyson erreicht. Seine Schilderungen fremder Länder und Menschen sind wohl das Poetischste, was die Beschreibungspoesie in England erzeugt hat. Die *Pleasures of Memory* (1792) sind nichts als didaktische Gemeinplätzlichkeit; *Italy* (1822) dagegen, trotz dem vorwiegend beschreibenden Charakter, ist eine Sammlung von Dichtungen, aus denen gewisse Stellen noch lange unter den schönsten Proben englischer Sprache stehen werden. Die 52 genrebildlichen Reiseskizzen, aus denen *Italy* besteht, sind nichts weniger als ein Seitenstück zu Sternes „Sentimentaler Reise“: sie sind in Sprache wie Gedanken keusch, edel und männlich. Ich glaube Vielen einen Gefallen zu tun, wenn ich dieses Büchlein als einen der besten Reisebegleiter auf einer Fahrt durch Italien anempfehle.*)

Die schönste Stelle daraus ist das Kapitel: „Bologna“ auf des Dichters letzte Begegnung mit Lord Byron, das Liebevollsste, was über diesen von einem englischen Dichter je geschrieben worden. Das Kapitel schließt mit den schönen Versen, die kein Byron-Verehrer je Rogers vergessen wird:

He is now at rest;
And praise and blame fall on his ear alike.
Now dull in death. Yes, Byron, thou art gone,
Gone like a star that through the firmament
Shot and was lost, in its eccentric course
Dazzling, perplexing. Yet thy heart, methinks,
Was generous, noble — noble in its scorn
Of all things low or little; nothing there
Sordid or servile. If imagined wrongs

*) Rogers' *Poetical Works* in einem Bande (London, 1856), mit schönem Druck, aber abscheulichen Illustrationen.

Pursued thee, urging thee sometimes to do
Things long regretted, oft, as many know,
None more than I, thy gratitude would build
On slight foundations; and if in thy life
Not happy, in thy death thou surely wert,
Thy wish accomplished; dying in the land
Where thy young mind had caught ethereal fire,
Dying in Greece, and in a cause so glorious! — —
— — Thou art gone;
And he who would assail thee in thy grave,
Oh, let him pause! For who among us all,
Tried as thou wert — even from thine earliest years,
When wandering, yet unspoilt, a highland-boy —
Tried as thou wert, and with thy soul of flame;
Pleasure, while yet the dawn was on thy cheek,
Uplifting, pressing, and to lips like thine,
Her charmed cup — ah, who among us all
Could say he had not erred as much, and more?

Mich dünkt, der greise Dichter, auch sonst im Leben eine liebenswürdige versöhnliche Natur, hat mit diesem Nachruf auf Byrons tragisches Ende sich des Dichternamens würdiger gezeigt, als sämtliche Poeten der „Seeschule", welche in Byron ihr „schwarzes Schaf" und in seinem frühen Tode die wohlverdiente Strafe für sein „satanisches" Leben erblickten, und deren Leier stumm blieb bei dem Verlöschen eines so gewaltigen Lichtes.

—

Was schied die **„Seeschule"** von Byron und seinen Genossen? Was die Prosa von der Poesie scheidet: die Leidenschaft. Wir haben ein Seitenstück in unserer Litteratur: man denke an den Gegensatz zwischen Heine oder dem Jungen Deutschland — und der schwäbischen Schule.

Doch zuvörderst die Erklärung des Namens. Sie hieß „Seeschule" deshalb, weil ihre Großmeister W o r d s w o r t h, C o l e r i d g e und S o u t h e y den größeren Teil ihres Lebens in dem Seenbezirk Westenglands (Cumberland) verbrachten. Enge Verschwägerung und Herzensfreundschaft kamen hinzu, um den Begriff einer abgeschlossenen „Schule" vollauf zu rechtfertigen. Der englische Ausdruck für dieses Dichter-Triumvirat ist „*Lakists*".

Entscheidend für die Art ihrer Dichtung ist die Darstellung der Liebe. Namentlich bei Wordsworth und Southey ist sie eine gutbürgerliche Einrichtung, welche zur Erhaltung der Gattung und der

Familie (oder des Familienbesitzes!) vortrefflich geeignet ist; ein sanftes Frauenbild, ein woliges, comfortables Gefühl ohne schnelleren Herzschlag, als die gute Sitte gestattet, — kurz eine durch und durch „respektable“ Einrichtnng. Dass die Liebe für die Poesie ein Auflodern des Herzens, ein allgewaltiges Verhängnis eine Naturkraft ist, das wissen die Seeschul-Oberhäupter nicht. Coleridge scheint eine Ahnung davon gehabt zu haben; er passt überhaupt am wenigsten in diese Gesellschaft. Eines seiner bekanntesten Gedichte: *Love*, beginnt:

All thoughts, all passions, all delights,
Whatever stirs this mortal frame.
All are but ministers of Love,
And feed his sacred flame.

Der Fortgang des langes Gedichtes hält nicht, was dieser schwungvolle Anfang verspricht, wie das in den Werken der Lakisten auch sonst überhäufig geschieht: nach einer bedeutenden Eingangsstrofe schleppt sich der unendliche Rumpf schläfrig und trivial durch Dutzende fernerer Strofen.

Eine Gegenüberstellung zweier Stellen bei Southey und bei Byron möge meine Auseinandersetzung durch ein recht schlagendes Beispiel belegen:

Aus Southeys „Kehamas Fluch“:

They sin who tell us Love can die.
With life all other passions fly
All others are but vanity. — —
Earthly these pasions of the earth
They perish where they had their birth.
But Love is indestructible. — —
It soweth here with toil and care,
But the harvest-time of Love is there.
Oh! when a mother meets on high
The babe she lost in infancy,
Has she not then, for pains and fears —
An overpayment of delight?

Aus Byrons „Giaur“:

Yes, Love indeed is light from heaven;
A spark of that immortal fire
With angels shared, by Allah given,
To lift from earth our low desire.
Devotion wafts the mind above,
But heaven itself descends in love;
A feeling from the Godhead caught,
To wean from self each sordid thought;
A ray of Him who form'd the whole;
A glory circling round the soul!

Ganz abgesehen von der größeren Schwungkraft der Byronschen Verse, — welche Kluft zwischen dem Sprachgebrauch und der ihm zu Grunde liegenden Anschauung bei den Vertretern der beiden Richtungen!

Man spricht bei uns gern von dem Einfluss, den die Kenntnis deutscher Litteratur auf die Dichter der Seeschule ausgeübt habe. Viel ist wirklich nicht daran; jedenfalls können sich Wordsworth und Southey an keinem unserer großen Dichter gebildet haben. Von Wordsworth wissen wir sogar, dass er Goethe nie hat lesen mögen; seine besondere Abneigung erregte „Wilhelm Meister". Man errät leicht, warum?

William Wordsworth (1770—1850), der älteste der drei Seeschuldichter, wurde als ihr Oberhaupt betrachtet. Wenn einer, so war e r es: in der Vorrede zu seiner ersten größeren Gedichtsammlung *Lyrical Ballads* (1798) hat er das poetische Glaubensbekenntnis der neuen Schule aufgestellt. Es lautete im Kern dahin: die dichterische Ausdrucksweise hat sich möglichst genau der Sprechweise des gemeinen Mannes anzuschließen. — Man traut seinen Augen nicht, wenn man einen Dichter solchermaßen das Wesen aller Poesie leugnen sieht! Wordsworth hat wirklich nicht gewusst oder nicht wissen wollen, dass die Poesie eine Festtagskunst sei, und dass man in ihrem Tempel nicht sprechen dürfe wie in der Geschäfts- und Wohnstube von Gevatter Schneider und Handschuhmacher. Wenn ihm die Sprache des allergewöhnlichsten Lebens als die natürlichste Dichtungsform erschien, warum hat er dann nicht auch das Metrum als eine unnatürliche Künstelei aufgegeben? Selbstverständlich hat Wordsworth nicht durchweg nach seiner eigenen Lehre gehandelt, sonst nennte heute überhaupt Niemand seinen Namen mehr; dass aber das weitaus Meiste seiner dickleibigen Werke*) sich durch nichts als ein schwungloses Versmaß und einen wirkungslosen Reim von nüchterner Prosa unterscheidet, diese Überzeugung ist außerhalb Englands allgemein verbreitet, und auch in England wird sie von mehr Lesern gehegt, als den Mut haben sie auszusprechen. Wordsworth für Englands größten Dichter seit Milton zu halten, gilt dort als Zeichen jener Respektabilität, welche ein gewisses Maß von Geschmacklosigkeit in dichterischen Dingen einschließt.

Wordsworths Gebiet ist das gewöhnliche Leben der niedern Stände und das Walten der Natur in ihren friedlichen, behaglichen

---

*) Eine vollständige Ausgabe seiner *Poetical Works* in sechs Bänden (London 1876); eine, vollauf hinreichende, Auswahl des Besten in zwei Bänden enthält die Tauchnitz-Collection.

Erscheinungen. Auch Burns hat Stoffe aus diesen Gebieten oft behandelt; aber als ein echter Dichter hat er sie mit seinem Herzblut besprengt und sie durch den Strahl seines Dichterauges verklärt, ehe er uns von ihnen spricht. Wordsworth dagegen schildert uns die gewöhnlichen Menschen und Dinge gewöhnlich; oft so, dass es nicht gelohnt hätte, dergleichen auch nur in schlichter Prosa zu sagen. Burns und Wordsworth haben jeder ein Gedicht „*To a daisy*“ (An ein Gänseblümchen) geschrieben; bei Burns ist das Gänseblümchen wie ein Stück aus seinem Leben, wir fühlen durch ihn für das liebe arme Ding; Wordsworth benutzt es, wie er irgendeinen andren Gegenstand benutzt haben würde: um daran eine herzlich abgedroschene Moralpredigt zu knüpfen, die uns weder Blümchen noch Dichter näher bringt. Nicht geringer ist der Abstand zwischen Wordsworths und Shelleys Ode: „An die Lerche.“

Ein merkwürdiges Schauspiel: diese drei damals doch jung gewesenen Männer, die unter den welterschütternden Stürmen der Jahre 1790—1815 die Ruhe des Herzens besaßen, um ihre beschaulichen Gedichte und leidenschaftslosen Epen bändeweis abzuhaspeln. Als Jünglinge hatten sie so zu sagen für die französische Revolution geschwärmt; aber als diese anfing, von Freiheitsphrasen zu Taten überzugehen, graute es den Männern der Seeschule, und um sich ihre Jugendsünden verzeihen zu lassen, machten sie in Konservatismus und Frömmigkeit, — Southey, als ein vollendeter Streber, immer am lautesten. Coleridge hat sich am wenigsten an diesem geistigen Renegatentum beteiligt. Southey und Wordsworth haben sich die Stelle des *Poeta Laureatus* einer nach dem andern ersungen.

Wordsworths Grundsatz war: nur nichts Heftiges! nur nichts Leidenschaftliches! — Aber der Dichter soll heftig und leidenschaftlich werden können, wenn's not tut; kann er das nicht, so schreibe er Kinderfibeln. Für das Mittelmaß unseres Empfindens bedürfen wir nicht der Dichter zu Dolmetschern; sie wollen wir hören, wenn wir selbst in unserer Ohnmacht und Qual verstummen.

Außer einer Unzahl kleinerer Gedichte rühren von Wordsworth her: eine endlos lange Moraldichtung: *The Excursion* (1814) im Blankvers, Unterhaltungen zwischen einem alten Hausirer, einem Einsiedler, einem weiblichen Dienstboten und einem Landgeistlichen über Gott, Welt und Mensch. Wer in seinem Studium Wordsworths mit diesem Gedicht den Anfang macht, der wird nicht weit kommen.

Es ist unerhört flach und poesielos, dabei von einer erdrückenden Wucht der Langweile, namentlich durch die genaue Schilderung von Überflüssigkeiten. — *The white doe of Rylstone* ist der misslungene Versuch einer poetischen Erzählung; Wordsworth hatte gar kein Talent zur Komposition. *Peter Bell* und *The Waggoner* sind gleichfalls unlesbare Erzählungen.

Welcher Salbaderei Wordsworth fähig war, dafür diene die eine Strofe aus *Peter Bell* zum Beweise. Peter Bell ist nämlich ein vollendeter Tunichtgut, der eines Tages den erschütternden Anblick eines toten Menschen, bewacht von seinem Esel, hat:

> And Peter Bell, who till that night
> Had been the wildest of his clan,
> Forsook his crimes, renounced his folly,
> And after ten months' melancholy,
> Became a good and honest man.

Man glaubt, dies sei aus dem *Punch*; es ist aber echter Wordsworth.

Wordsworth wäre überhaupt bei Nichtengländern und bei poesiefreundlichen Engländern gänzlich verschollen, hätte er nicht einige kleinere Gedichte — ach! sehr spärlich an Zahl — hinterlassen, die seinen Namen noch lange in freundlichem Andenken erhalten werden. Ich meine nicht das stets obenan paradirende „*We are seven*", eine Mischung aus einem winzigen Kern wirklicher Gefühlsinnigkeit und einer aufdringlichen, in ihrer Wiederholung geradezu läppisch werdenden gekünstelten Einfalt. Aber ein Gedichtchen wie das folgende ist vielleicht allein schon im Stande, Wordsworth den Namen eines Dichters zu sichern:

Lucy.

> She dwelt among the untrodden ways,
> Besides the springs of Dove,
> A maid whom there were none to praise,
> And very few to love.
>
> A violet by a mossy stone
> Half hidden from the eye;
> Fair as a star, when only one
> Is shining in the sky.
>
> She lived unknown, and few could know
> When Lucy ceased to be;
> But she is in her grave, and oh,
> The difference to me!

Aber nur selten gelingt es ihm, ein so abgerundetes kleines Dichtungswerk zu geben. In den meisten Fällen hebt er die tiefe Wirkung eines schönen Anfangs durch die Länge des Gedichts oder

durch einen abgeschmackten Schluss wieder auf. In dem nachstehenden kleinen Gedicht haben wir Wordsworth im Guten wie im Schlechten:

My heart leaps up, when I behold
  A rainbow in the sky:
So was it when my life began:
So is it now I am a man;
So be it when I shall grow old,
  Or let me die!
The child is father of the man;
And I could wish my days to be
Bound each to each by natural piety.

Das ist gewiss sehr gut für ein Kinderlesebuch; aber kann man sich etwas Geschmackloseres denken, als diese Vermoralisirung einer so reinmenschlichen Empfindung, wie die schönen zwei ersten Verse sie aussprechen!

Ich erwähne noch das wirklich sehr schöne Gedicht auf seine Gattin: *A portrait*, mit der außerordentlich beliebten Anfangsstrophe:

She was a phantom of delight
When first she gleamed upon my sight;
A lovely apparition, sent
To be a moment's ornament;
Her eyes as stars of twilight fair;
Like twilight, too, her dusky hair;
But all things else about her drawn
From May-time and the cheerful dawn;
A dancing shape, an image gay,
To haunt, to startle, and waylay. — —

In England gilt noch die „Ode auf die Unsterblichkeit“ für eines der bleibenden Meisterwerke Wordsworths. Ich teile diese Ansicht gar nicht; die Ode ist inhaltlich gedankenarm und in der Form matt. Eine vereinzelte Stelle, wie:

O joy! that in our embers
  Is something that doth live,
That Nature yet remembers
  What was so fugitive! —

oder die unendlich oft zitirten, beiläufig ganz nach Wordsworths Art sehr anspruchsvollen letzten zwei Verse:

To me the meanest flower that blows can give
Thoughts that too often lie too deep for tears —

reichen doch nicht aus, ein Kunstwerk daraus zu machen.

Wordsworth, und mit ihm die ganze Seeschule, entbehrt völlig des Humors. Er entbehrt aber auch der unerlässlicheren Eigenschaften des Dichters: der Fantasie und der Ursprünglichkeit. So schreibt er eine Sammlung „geistlicher Sonnette" in der Art, dass er sich an jedem Tage, bei jedem Vorkommnis fragt: was lässt sich hierzu für ein Sonnett machen? Das Ergebnis ist das einer ganz mechanischen Handwerkerei.

Ob Wordsworth in die englische Poesie ein neues Element hineingebracht, wie er das so selbstbewusst in allen seinen vielen Vor- und Nachreden behauptet und wie überall sonst zu lesen steht? Mir will es zweifelhaft scheinen. Die Überzeugung, dass man die dichterischen Anregungen den Eindrücken des wirklichen Lebens verdanken müsse, war lange vor Wordsworth durch Lehre und Beispiel kundgetan. Cowper und Burns hatten dem Popeschen Klassizismus den Zopf abgeschnitten, ehe noch von der Seeschule die Rede gewesen. Wenn Wordsworth und die Seinen wirklich etwas Neues aufgebracht haben, so scheint es mir darin zu liegen, dass seit ihren Tagen die englische Ästhetik oberflächliche Religiosität, nachdenklich tuendes Salbadern und eine gewisse kraftlose Natursimpelei für den Gipfel der Poesie hält. In neuester Zeit wächst in England die Neigung, Wordsworth auf Kosten aller andern neueren Dichter zu verhimmeln, in demselben erschreckenden Maße, wie die wahre Poesie aus der englischen Litteratur verschwindet. Nach meinen persönlichen Erfahrungen trifft freilich diese Geschmackslähmung mehr die Kritiker (an deren Spitze Herr Matthew Arnold) als das Publikum; das letztere liest außer einigen wenigen wahrhaft schönen Gedichten so gut wie nichts mehr von Wordsworth.

Noch gründlicher dem Gedenken der Lebenden entschwunden ist **Robert Southey** (1774—1831). Byron hat ihn zur Verachtung, er sich selbst zur Vergessenheit verdammt.

„Er schmierte, wie man Stiefel schmiert, vergebt mir diese Trope,
Und war ein Held an Fruchtbarkeit wie Calderon und Lope."

Aber ohne einen Funken des Dichtergeistes von Calderon und Lope, füge ich vorsichtig hinzu. Er gehört zum Ballast der englischen

Litteratur. Außer der auf S. 111 angeführten Stelle ist nichts von Southey außerhalb der Fachkreise bekannt. Von den Mitgliedern der Seeschule ist er der unsympathischste: in seinen eigenen Leistungen nichtig, hat er Gift und Galle gespritzt gegen alles, was Genie zeigte. Mit einem wohlfeilen Schimpfwort wie „Satanische Schule“ glaubte er Byron, Shelley, Leigh Hunt und Keats abgetan zu haben. Dabei die maßlose Verblendung des sich die Unsterblichkeit prophezeienden Vielschreibers und Versemachers. Der Schluss seines Gedichtes *The Library* lautet mit unfreiwilliger Komik:

> My hopes are with the Dead, anon
> With them my place shall be;
> And I with them shall travel on
> Through all futurity;
> Yet leaving here a name, I trust,
> Which will not perish in the dust.

Gewiss, solange man Lord Byrons „Don Juan“ lesen wird, ist auch durch dessen Widmung dem Namen „*Bob Southey*“ die Unsterblichkeit sicher, und Byrons „Vision des Jüngsten Gerichts“ wird noch der späten Nachwelt melden, dass es einmal einen geschmacklosen Renegaten und Hofpoeten mit Namen Southey gegeben. Es waltet doch auch in der Litteraturgeschichte eine gerechte Nemesis.

Mit zwei arg revolutionären Dichtungen (*Wat Tyler* und *Joan of Arc*) hat er begonnen, dieser Ausbund regelrechter Hofpoeterei. Seine Hauptwerke, d. h. seine längsten, sind die fantastischen, aber nicht fantasievollen, metrischen Erzählungen: *Thalaba* (1801), eine arabische Zauberergeschichte ohne das mindeste menschliche Interesse; *Madoc* (1805), die Eroberung und Christianisirung Mexikos durch einen englischen Helden des 12. Jahrhunderts! — „Kehamas Fluch“ (1810), eine indische Geschichte mit einem grässlichen Aufwand von falschem Pathos, gleich *Thalaba* ein Ding ohne Leben und Interesse. Etwas menschlicher ist sein Epos „Roderich, der Letzte der Goten“.

Was er alles in Prosa geschrieben, entzieht sich der Aufzählung: geschichtliche und biographische Arbeiten aller Art (darunter ein Leben Chattertons) füllen gegen 10 Bände.

Southey schrieb aus Not: er hatte zwei Familien zu ernähren, die eigene und die seines Freundes Coleridge; das mag einen mildernden Umstand für ihn abgeben. Und für die wahrhaft bübische

Art, mit welcher er Byron und Shelley dem englischen Volk und den Behörden denunzirte, — eine Denunziation, die in Shelleys Verurteilung zum Verlust seiner Kinder ihre Früchte trug —, hat er schon auf Erden gebüßt: Southey verbrachte die letzten Jahre seines Lebens in Idiotismus.

Von dem dritten Seeschuldichter: **Samuel Coleridge** (1772—1834) darf man sagen: es tut mir weh, dass ich dich in der Gesellschaft seh'. In ihm steckte viel von der altenglischen Lebensfrohheit und Tüchtigkeit. Er ist — wie der genialste und liebenswürdigste, so der volkstümlichste Dichter der Seeschule. Mit Ausnahme seines *Ancient Mariner* hat er freilich keine größere Dichtung vollendet; eine gewisse Zerfahrenheit, im späteren Leben der verderbliche Opiumgenuss, haben den Arbeiten Coleridges den Charakter des Fragmentarischen gegeben. Von dem Gedicht *Kubla Khan* hat der Verfasser selbst gestanden, es sei „zwischen Schlafen und Träumen" niedergeschrieben worden.

The Ancient Mariner, bei uns durch Freiligraths schöne Übersetzung recht bekannt, zeigt Coleridges dichterische Tugenden und Schwächen am deutlichsten: glühende Fantasie, Sprachgewalt, die Gabe der poetischen Stimmung; aber auch die Hohlheit des moralischen Kerns. Ich würde von dieser Seite nicht sprechen, hätten die Dichter der Seeschule nicht selbst so großes Aufheben davon gemacht. Die Moral des „Alten Seemanns" ist denn doch eine so platte, dass man ihr nicht Unrecht tut, wenn man sie durch das schöne Wort: „Quäle nie ein Tier zum Scherz" oder „Spiele nicht mit Schießgewehr" verspottet. Die Schilderung des im Stillen Ozean verfaulenden Schiffes und seiner sterbenden Mannschaft hat Stellen von ergreifender Schönheit, — aber all das um einen getöteten Vogel!?

Christabel (1816) ist eine unvollendet gebliebene poetische Erzählung mit unheimlichem Inhalt: die Unschuld im Kampfe mit dämonischen, vampyrartigen Mächten; ein sehr unerquickliches Gedicht, aber reich an einzelnen Schönheiten. — Des Gedichtes *Love* mit seinem prächtigen Anfang habe ich früher gedacht (S. 443).

Für uns Deutsche ist Coleridge eine besonders wertvolle Erscheinung durch die Vermittlerrolle, die er zwischen englischer und deutscher Litteratur übernahm. Er war nicht der erste Übersetzer deutscher klassischer Werke, schon Walter Scott hatte sich darin

versucht; aber er war der Erste, der mit planmäßiger Absicht dabei verfuhr. Sein Lieblingsdichter war Schiller, dessen „Wallenstein“ er 1800 vollständig übersetzte, und zwar noch bis heute unübertroffen. Coleridge scheint Schillers Originalhandschrift oder doch eine Abschrift vor sich gehabt zu haben. — Auch Kant, Fichte und Schelling hat er zuerst in England bekannt gemacht. Vorweg sei jedoch bemerkt, dass die Wirkung der Bekanntschaft mit deutscher Poesie in England nie so nachhaltig geworden ist, wie seiner Zeit der Einfluss der französischen Litteratur. Es herrscht in dem uns durch Abstammung und Sprache so nahe verwandten Volke eine unerklärliche geistige Trägheit gegenüber fremden Litteraturen, und besonders die deutsche hat sich bei ihm durchaus keiner liebevollen Pflege zu erfreuen.

Ich schließe mit einer Probe von Coleridges Übersetzungskunst. Schillers „Dithyrambe“ (Nimmer, das glaubt mir, erscheinen die Götter) lautet bei ihm:

Never, believe me,
Appear the Immortals,
  Never alone:
Scarce had I welcomed the sorrow-beguiler,
Bacchus! but in came boy Cupid the smiler;
Lo! Phoebus the glorious descends from his throne!
They advance, they float in, the Olympians all!
  With divinities fills my
  Terrestrial hall!

How shall I yield you
Due entertainment
  Celestial quire?
Me rather, bright guests! with your wings of upboyance,
Bear aloft to your homes, to your banquets of joyance,
That the roofs of Olympus may echo my lyre!
Ha! we mount! on their pinions they waft up my soul!
  O give me the nectar!
  O fill me the bowl!

Give him the nectar!
Pour out for the poet,
  Hebe! pour free!
Quicken his eye with celestial dew,
That Styx the detested no more he may view,

And like one of us Gods may conceit him to be!
Thanks, Hebe! I quaff it! Io Paean, I cry!
 The wine of the Immortals
 Forbids me to die!

Viertes Kapitel.

Die soziale Tendenzdichtung.

Thomas Hood. — Ebenezer Elliott. — Barry Cornwall.

Mit dem tätigen Leben des Volkes, mit dem was die erste Hälfte dieses Jahrhunderts so tief aufwühlte, hatten die Seeschuldichter keine Mitempfindung gehabt. Ihre Dichtungen wurzelten noch weniger in den Strömungen ihrer Zeit, als die aus der Schule Popes. Pope hat doch wenigstens der gekünstelten Salonwelt des 18. Jahrhunderts ihren entsprechenden Ausdruck gegeben; wir möchten seine Dichtungen als Zeugnis für die gesellschaftlichen Zustände jener Zeit nicht missen. Was lässt sich aber aus den Dichtungen der Seeschule lernen? Dergleichen wird zu allen Zeiten bald besser bald schlechter geschrieben werden, ohne dass die Welt etwas dadurch gewinnt.

Die 30er und 40er Jahre unseres Jahrhunderts bedeuteten für England das Zeitalter der Reformen: mit der Wahlreform und der Armengesetzreform begann man: mit der Reform des Finanzwesens, zumal mit der Zollgesetzgebung, schloss man. Jene Zeit war aber für England auch die des machtvollen Aufkommens der Industrie mit ihrem Gefolge: dem zunehmenden Gegensatz zwischen schwelgerischem Reichtum und darbender Armut, zwischen den „obersten Zehntausend“ (es sind garnicht mal so viele) und den Millionen des Proletariats. Von diesen Dingen hatten Wordsworth, Southey und Coleridge keine Ahnung. Sie zirpten gleich Heimchen an ihrem friedlichen Herde ihre harmlosen Gedichtchen, besangen das Elend eines von einem Spatzen aufgefressenen Schmetterlings und glaubten damit ihre Schuldigkeit getan zu haben in jener Zeit der Kämpfe. Diese fand in andern Männern ihre Herolde, in

Hood, Elliott und Cornwall, echten Dichtern des 19. Jahrhunderts.

Thomas Hood (1799—1845) ist einer von den Sängern, die ihre Beliebtheit, ja ihre Unsterblichkeit einem Gedichte verdanken. Auf dem Denkmal über seinem Grabe stehen die Worte: „Er sang das ‚Lied vom Hemde‘.“ Dieses Lied ist ein Aufschrei aus verzweifeltem Herzen, eines der beredtesten Zeugnisse für das soziale Elend unseres Jahrhunderts. Was die Revolutionsdichter vor ihm, Byron und Shelley, von dem großen Jammer der Menschheit gesungen, das wird hier mit viel größerer Eindringlichkeit an einem handgreiflichen Einzelelend ausgeführt:

O Gott, dass Brot so teuer muss sein,
Und so billig doch Fleisch und Blut!

Byron war der demokratische Dichter im Geiste des Revolutionszeitalters: Hood ist der Dichter der zeitgenössischen Demokratie, die sich weniger um die Formen des Staates, als um sein inneres Leben und namentlich um das Leben der großen Masse kümmert. Er hat eine gewisse Verwandtschaft mit Dickens: gleich diesem steigt er hinab in die tiefen, finstern Stätten, wo das lebt, was mehr als die Hälfte der Bevölkerung darstellt. Der Dichter des großstädtischen, besonders des Londoner Elends, ein Tendenzdichter, ein Menschenfreund mit einem hochklopfenden Herzen für das menschliche Leid des Einzelnen wie der Massen: dabei ein Meister der Form, voll rührenden Wohllauts, einfach und wahr im Ausdruck, mit einer Sprache, die jeden Leser von Gefühl zu Tränen rühren muss; und zu alledem einer der witzigsten Schriftsteller Englands in Prosa und Versen! Auch wieder eines jener Rätsel, welche das Genie der alles erklärenwollenden Wissenschaft aufgibt.

Poetischer, inniger und formvollendeter als das „Lied vom Hemde“ (deutsch in Freiligraths Werken) ist das kaum minder berühmte Gedicht „Die Seufzerbrücke“, nämlich *London-Bridge*, das Ziel so vieler Selbstmörder. Die Übersetzung dieses in schwierigem Versmaß geschriebenen, wundervollen Gedichtes gehört zu Freiligraths größten Triumphen. Ich gebe es nachstehend mit dem Bewusstsein, dass dieses Buch nicht viele schönere Proben der englischen Poesie aufweist:

Die Seufzerbrücke.

Wieder, zu atmen müd,
Müd ihrer Not,
Eine, die flüchtend schied
Jach in den Tod!
Hebt sie vom Uferkies,
Aufhebt sie leis!
O, welch ein zart und süß
Abgeknickt Reis!

Sehet, wie straff ihr Zeug!
Sehet, wie wachstuchgleich!
Kalt rinnt das Wasser ihr
Ab vom Gewande;
Hebt sie mir, tragt sie mir
Liebend vom Strande!

Nimmer mit Hohn und Groll,
Trauernd, erbarmungsvoll
Anrührt ihr Leibliches!
Nicht ihrer Flecken denkt: —
Was ihr von ihr versenkt,
Ist nun rein Weibliches!

Fragt nicht: aus was für Saat
Aufging die rasche Tat,
Keimt' ihr Empören?
Abwusch die Schmach von ihr,
Nichts ließ der Tod an ihr —
Nichts als der Schönheit Zier
Und Leichenehren!

Keiner verdamme sie!
Hört sie zur Sippe doch
Evas! — O wischt ihr die klamme, die
Arme sickernde Lippe doch!

Lüpft ihre Locken!
Streicht sie ihr trocken,
Presst sie ihr aus!
Ihre Locken, die braunen! —
Die Leut' indess staunen:
Wo stand ihr Haus?

Wer war ihr Vater?
Wer ihre Mutter?
Hatt' eine Schwester sie?
Warnte kein Bruder sie
Treu vor dem Falle?
Lebt' ihr kein Lieb'rer noch,
Lebt' ihr kein Näh'rer noch,
Ach, als sie alle?

Himmel! der Seltenheit
Christlicher Mildigkeit! —
's war zum Entsetzen:
In einer Stadt, wie die,
Herdstatt nicht hatte sie,
Dran sich zu setzen!

Schwesterlich, brüderlich,
Väterlich, mütterlich
Fühlen versehrt!
Was wie auf Fels ihr stand,
Liebe schwand, Treue schwand!
Selbst Gottes Vaterhand
Schien abgekehrt!

Wo der Lampen Helle
Zurückstrahlt die Welle,
Wo ihr Schimmer lacht
Aus Saal und Gemache
Vom Keller zum Dache,
Stand sie, die Schwache,
Hauslos bei Nacht!

Wind und Regenguss
Machten sie beben;
Nicht der schwarze Fluss,
Nicht die finstern Streben.
Abgehetzt, wundgehetzt,
Kam sie zu sterben jetzt:
„Fort mich geschnellt —
Üb'rall hin, üb'rall hin,
Nur aus der Welt!“

Hinab sprang sie bald auch,
Wie finster, wie kalt auch
Die Themse rann.
Übers Geländer hier —
Mal' es dir, denk' es dir,
Schwelgender Mann!
Wasche sich, trink' aus ihr
Fürder, wer kann!

Hebt sie vom Uferkies,
Aufhebt sie leis!
O, welch ein zart und süß
Abgeknickt Reis!

Eh' noch zu steif und hart
Jegliches Glied ihr starrt,
Sittsam und linde
Streckt sie zur letzten Ruh!
Drückt ihr die Augen zu,
Starrend so blinde;

Starrend durchs Regnen
Der Lockenträuflung,
Wie dem Dort zu begegnen
Mit dem letzten verwegnen
Blick der Verzweiflung.

Also verachtet,
Wahnsinnumnachtet,
Hat die Entehrte,
Reueverzehrte
Sterben gemusst! –
Als ob sie flehte
Still im Gebete,
Kreuzt ihr die Hände
Über die Brust!

Kreuzt sie — nicht hehlend
Das Irren der Armen,
Und sanft es befehlend
Ihres Heilands Erbarmen

Hood war ein außerordentlich vielseitiges Dichteringenium; er hat außer diesen Liedern von packender Aktualität auch einige feingearbeitete Dichtungen mit antiken Stoffen geschaffen, darunter „Hero und Leander“ die wertvollste. In den Gedichten „Der Traum Eugen Arams“ und „Das Spukhaus“ erinnert er an unseres Friedrich Hebbel Schauergedichte und an Edgar Poe; sein in allen Anthologien stehendes „*I remember, I remember*“ klingt ganz wie unser jugendheimwehiges „Was die Schwalbe sang“; kurz es gibt kaum eine Saite im Menschenherzen, die Hood nicht mit machtvoller Hand angeschlagen.

Und dazu sein prächtiger Humor! Will man sich einmal an einem schönen Beispiel, statt an langem, ästhetischem Geschwätz, klar machen was Humor ist, so lese man das folgende Gedicht Hoods, für das mir der ganze *Tristram Shandy* feil wäre: —

Ode an meinen kleinen Sohn.

Du süßer, süßer Wicht!
    (Doch halt — die Trän' abküss' ich dir zuvor!)
Du, wie geschnitten mir aus dem Gesicht!
    (Lieb Herz, er rammelt Erbsen sich ins Ohr!)
Du leicht und lachend Blut,
Dem noch vor Lust und Übermut,
Sündlos und schmerzlos, jede Faser zuckt!
    (Herr Gott, dass er die Nadel nicht verschluckt!)

Du, aller Streiche voll,
Mein kleiner Puck, mein Elfchen wild und toll!

Du wie ein Vögelchen so leicht und munter!
   (Die Tür, die Tür! er fällt die Trepp' hinunter!)
Du, meiner Tage Glück und Würze!
   (Nimm ihn vom Feuer! gleich brennt seine Schürze!)
Du stark und leuchtend Glied
In Hymens Kette! (Fort mit deiner Flinte!)
Der Eltern Abgott! (Bursch, nun bin ich's müd —
   Da fließt die Dinte!)

Mein Cherub! — Ein Genoss
Titania's wärst du, wenn bei Mondesglanz
   (Nun kneift er gar die Juno in den Schwanz!)
Im Walde tanzt ihr Tross!
Du Kolibri, der noch aus jeder Blüte
Den Honig saugt des Glückes und der Lust!
Bild aller Reinheit noch und aller Güte!
   (Da plumpt er hin — und auf die Nase just!) .
Du, deines Vaters Stolz und Hoffen!
   (Den Spiegel hätt' er auf ein Haar getroffen!)
Goldstück, frisch aus der Münze der Natur!
   (Wo lernt' er denn das Schielen nur?)

Du jüngste Taub' an meinem Herde;
   (Ein Ruck noch, und der Krug liegt auf der Erde!)
Nesthäkchen meines Ehenestes!
   (Ist das zerrissne Kleid sein bestes?)
Du, alles Menschtums kleiner Inbegriff.
   (Er will den Tisch erklettern — sieh den Kniff!)
Im Morgenrot des Lebens reiner, besser,
Als wir! (Er hat ein Messer!!)
Beneidenswürdig Wesen,
In dessen Zukunft noch kein Sturm zu lesen,
Spiel' zu, spiel' zu,
Mein Wildfang du!

Schlag' Ball, reit' auf dem Stock, zerreiß' die Fibel!
   (Da haben wir's — elf Törtchen — ihm wird übel!)
Genieße jubelnd deiner Kinderzeit!
Schneid' immer Fratzen; unverdrossen,
Wie auf der Weid' ein Lamm, mach deine Possen!
   (Er hat die Scheer', er schnippelt dir am Kleid!)
Du süß erblühend Röschen!
   (Zur Mutter, Kind, und wisch dein Näschen!)
Balsamisch, reich an Melodien und —
   (Bei Gott, er bringt das Herz mir in den Mund!)
Hell wie der Morgenstern, frisch wie der Morgen,
   (Das offne Fenster macht mir Sorgen!)

Kühn wie der Falk, sanft wie die Taube dort,
(Doch weißt du was, Weib, — auf mein Wort,
Ich kann nicht schreiben, schickst du ihn nicht fort!)
(Deutsch von Freiligrath).

Wer den Dichter jener tiefen Tragik und dieses leuchtenden Humors in Thomas Hood liebgewonnen, der lese die längere Dichtung: *Miss Kilmansegg and her precious leg* (Fräulein K. und ihr kostbares, nämlich ganz goldenes, Bein), um einen der größten Woltäter der Lachmuskeln zu bewundern und zugleich einen Meister des Reims. Das Gedicht ist so schwierig in seinem Versbau, dass kein deutscher Übersetzer sich bisher daran versucht hat. Übrigens zeigt Hood in diesem Seiltänzerkunststück der komischen Poesie einen nicht ganz angenehm berührenden Hang, die tollste Ausgelassenheit mit grausigen Elementen zu dämpfen: die Ermordung des Fräuleins Kilmansegg ist ganz und gar nicht komisch. Auch das verstärkt die auffallende Ähnlichkeit des schriftstellerischen Charakters zwischen Charles Dickens und Thomas Hood.

Des letzteren überaus lustige Satire auf die jedem von uns wolbekannten Erscheinungen reisender Engländer am Rhein —: *Up the Rhine*, vervollständigt das Bild dieses durch und durch liebenswerten Dichters der Alltags-Tragik und Alltags-Komik. An *Up the Rhine* hat Mark Twain, der amerikanische Spötter, sich zu seinen komischen Reisebeschreibungen gebildet.

Gustav Doré hat die schönsten Gedichte Thomas Hoods illustrirt.

England ist nicht gerade reich an politischen Dichtern; die ruhige Entwickelung des englischen Staatslebens hat das Land durch rechtzeitige Reformen vor überstürzten Revolutionen bewahrt. Frankreich und Deutschland haben mehr Stoff für die politische Dichtung geliefert: ein schlechtes Zeichen für die politischen Zustände und kaum ein Segen für die künstlerische Entwickelung. — Was England heute an politischer Poesie leistet, findet im *Punch* seine Stätte: eine Dichtung politischen Gepräges über den Bedarf des Tages hinaus gibt es naturgemäß in einem Lande nicht, wo die Regirung wirklich genau diejenige ist, welche das Volk verdient und auch will.

Einmal jedoch war das englische Volk in diesem Jahrhundert nahe dran, durch blutige Selbsthilfe sich das zu erringen, was eine

geldgierige und kurzsichtige Kaste ihm vorenthielt: das Recht, seiner Hände Arbeit in Brot umzusetzen, umgehindert durch Zöllner und aristokratische Kornwucherer. Das war in den 30er Jahren, wo durch das Beispiel der französischen Juli-Revolution angefeuert der Ruf nach politischer Reform immer lauter wurde, bis endlich durch die Parlamentsreform-Akte von 1832 den schreiendsten Notständen in der Vertretung des Volkes ein Ende gemacht wurde. Die Aristokratie aber, welche sich der Erweiterung des Wahlrechtes und der Abschaffung der „*Rotten boroughs*“ gefügt hatte, hielt um so zäher an ihrem andern „Recht“ fest, das ihr der ausschließliche Landbesitz unter dem Schutz einer fluchwürdigen Gesetzgebung verlieh: an dem Recht, selbst den Preis zu bestimmen, zu welchem das arbeitende Volk ihr das Getreide abkaufen musste, d. h. an dem einem Verbot gleichkommenden Zoll auf nichtenglisches Getreide. Man denke sich einen Zustand, in welchem wenige Hunderte von Landbesitzern das Brot des Volkes nach Gutdünken verkaufen durften, nur im Falle wirklicher Hungersnot dem Wettbewerb des ausländischen Getreides ausgesetzt, wahre Blutegel am Leibe der Nation*); auf der andern Seite eine stets mächtiger werdende Industriebevölkerung, die billig zu leben verlangte, tributpflichtig den hochadligen Besitzern des Brotmonopols, — und man hat die Grundlage vor sich, auf der Cobden und seine Antikornzollliga wirksam waren, bis endlich unter Robert Peel das Hungergesetz von Englands Statutenbüchern getilgt wurde.

Robert Peel, der ehemalige stramme Verteidiger der staatlich patentirten Hungersnot, hat ein Standbild in London, auf dem ihm allein der Dank des Vaterlandes für die freiheitliche Handelsgesetzgebung gezollt wird. Ginge es etwas gerechter im öffentlichen Leben zu, so ständen auf Londons schönstem Platze die Bildsäulen der beiden Männer, welche durch Wort und Schrift jenen folgenschweren Umschwung des englischen Wirtschaftslebens lange vor Peel eingeleitet, trotz Peel zur Vollendung gebracht und dem Minister nur die Ehre gelassen haben, seinen Namen unter das beste Gesetz zu

---

*) In seinem Gedicht „Satans Weisheit“ singt Ebenezer Elliott:

> If Hell itself were Britain,
> Could worse than this be said?
> If devils were lords in England,
> They could but tax our bread.

schreiben, welches je von einem englischen Parlamente beschlossen worden. Jene beiden Männer heißen Cobden (1804—1865 und Ebenezer Elliott (1781—1849); der erstere ein Mann der Wissenschaft, ein Redner, ein Agitator, — der letztere ein einfacher Handarbeiter, ein Eisenarbeiter, ohne höhere Bildung als die in kargen Mußestunden selbst errungene, aber ein Dichter! Was ihm an künstlerischer Formvollendung fehlt, das ersetzt seine hinreißende Beredsamkeit, und unter dem Eindruck dieses lodernden Zornes vergessen wir zu prüfen, ob immer das richtige Wort an der richtigen Stelle steht. Mit seinen *Corn Law-Rhymes* (1832) hat Ebenezer Elliott die große Magenfrage entschlossen angepackt und eine deutliche Antwort auf sie gegeben. Die Kornzölle waren eine Maßregel der Satten gegen die Hungrigen; seit 1815, seit dem Siege der Tories unter Führung des Napoleon-Besiegers Wellington, hatten die Satten allein das Wort geführt; jetzt sprach einmal einer von den Hungrigen, und so laut, dass sein Wort von allem Volke vernommen wurde, und bleiches Entsetzen die privilegirten Aussauger Englands fasste bei einem Gedicht wie z. B. dem folgenden:

Eine Proletarierfamilie in England.

Tisch, Stühle, Bett — sie nahmen's, gingen dann;
Dämonisch wild sah ihnen nach der Mann;
Sein mager Weib sucht' ihn umsonst zu halten;
Aufs Bierhaus wiesen seiner Stirne Falten —
  Hurrah, Brottax' und England!

Zum schwangern Leibe hielt sie stumm die Hand,
Erstach das Kind dann, das im Winkel stand;
Küsst' es und schrie, von Schluchzen unterbrochen:
„Was hat mich meine Mutter nicht erstochen?"
  Hurrah, Brottax' und England! — —

— — Wo aber mag des Toten Schwester sein?
Sterbend, o Gott, wo keine stirbt, die rein!
Gefallen sterbend, fern der Eltern Hause:
„Mutter, o komm!" ächzt es durch ihre Klause. —
  Hurrah, Brottax' und England!

Sieh, vor dem Richter steht die Mutter wirr,
Und keiner redet: „Herr, das Weib ist irr!"
Kalt, stumpf die Massen, die den Platz umdrängen:
Berauscht im Schwarme sieht der Mann sie hängen!
  Hurrah, Brottax' und England! — —

Großhändler ihr in Mangel, Not und Blut —
O, stände eingegraben, was ihr tut!
Es ist's! — In Herzen, die verzweifelnd klopfen,
Tief eingebrannt mit heißen, roten Tropfen! —
Hurrah, Brottax' und England!

(Deutsch von Freiligrath.)

Uns klingt das wie leidenschaftliche Übertreibung, uns die wir an den gemütlichen Zoll von wenigen Mark pro Zentner Getreide gewöhnt sind. In dem England von 1815 bis 1840 war der Kornzoll oder die „Brottaxe“ gleichbedeutend mit Hungertyphus, so oft ein nasser Sommer die Kartoffeln hatte verfaulen und das Getreide unerschwinglich teuer werden lassen. Übrigens war für Ebenezer Elliott die Brottaxe nur eines der vielen sichtbaren Zeichen für die Aussaugung des Volkes durch die englische Aristokratie. In einem andern Gedicht spricht er es ziemlich offen aus, dass noch viel gewaltigere Erschütterungen folgen müssen, als die Aufhebung des Kornzolles. Eine ihm vielfach verwandte Natur, Ferdinand Freiligrath, hat in dem „Baum auf Rivelin“ ein zweites Zeugnis für Elliotts dichterische Bedeutung uns vermittelt:

Der Blitz, ein Araber, durchritt
Den Mond auf seiner Flucht,
Und über Rivelin zuckt' und stritt
Sternschein und Wolkenwucht.
Doch nun, o sieh: der Himmei blaut,
Die zorn'gen Wellen ruhn,
Und auf den Felsen Moos und Kraut
Flüstern verächtlich nun:
Dass Rivelins Berghaupt öd' und bloß,
Dass sein Tyrann geschwächt!
Hab' Acht, o Macht — denn Gott ist groß!
O Schuld — Gott ist gerecht!
Und beug' dich, Stolz, der sicher wohnt
Im goldbeschlagnen Turm:

Wild um sich mit den Ästen stieß
Die Eich' auf Rivelin's Wall;
O! wer, da solch ein Sturmwind blies,
Konnt' hören ihren Fall?
Der Sturm, der deinen Herd nur schont,
Ist nicht der Zukunft Sturm!
Die Sterne zittern blöd und bleich,
Sich schüttelnd steht die Saat,
Der Wurm verkriecht sich im Gesträuch,
Wenn Gott im Zorne naht.
Doch will der Upas fallen nicht,
Wenn ihn der Herr durchfährt,
Dann kommt ein Säuseln, das zerbricht,
Was nicht der Sturm versehrt.

Das macht diese beiden Dichter, Hood und Elliott, uns modernen Menschen so teuer, dass sie, ungleich den beschaulich-selbstgenügsamen Seeschul-Poeten, ein Herz haben für die Gegenwart und die Zukunft ihres Volkes. Ein großes Menschenherz und ein warmer Bürgersinn: wer solches dichterisch verkörpert finden will, lese die Gedichte dieser beiden Männer. Die Zeit war vorüber,

wo man sich in arabischen, türkischen und persischen Geschichten einspinnen und mit *Thalaba* und *Lalla Rookh* eine ganze Generation entzücken konnte. Die neue Zeit forderte neue Männer; die Romantik wurde übertönt durch die Feldlagerrufe der kämpfenden Parteien. Hood und Elliott hatten eine Sendung unter ihren Mitbürgern, und sie haben sie erfüllt, jeder nach seinem Temperament. Hood milde, versöhnlich, mit einer Träne im lachenden Auge; Elliott mit gezücktem Schwert oder, um in seiner Sprache zu reden: „mit geschwungenem Hammer". — Welche Sendung haben die Wordsworth und Southey erfüllt?!

Elliott hat zahlreiche Anfeindungen erfahren. Über den Namen „Dichter der Bettler" zuckte er die Achseln; was hatte er denn anders sein wollen? Die Reichen hatten ja Dichter genug, die ihnen die Ohren mit orientalischen und anderen Zierlichkeiten vollsangen. Und was den Vorwurf der Heftigkeit anlangt, — nun ja, Elliott schreibt poetische und politische Frakturschrift; aber seit wann verlangt man denn von einem politischen Schriftsteller Mäßigung? War Aristophanes gemäßigt? oder Juvenal? oder Luther und Hutten? Elliott selbst hat darüber in seiner bündigen Weise das Treffendste gesagt: „Mit Phrasen aus Milch und Wasser hat man noch niemals einen nationalen Krebsschaden ausgebrannt."

Barry Cornwall (1790—1874), mit seinem wahren Namen Bryan Walter Procter (Vater der Dichterin Adelaide Procter), ragt, gleich Walter Savage Landor, in zwei Zeitalter hinein. Er war ein Schulkamerad Byrons in Harrow gewesen und hat Dickens' und Thackerays Tod überlebt. Vielleicht hat seiner Bekanntheit der Umstand Eintrag getan, dass er nicht ganz der Litteratur gelebt hat; er war ein angesehener Jurist, und seine Dichtungen waren ihm nur die Freude seiner Mußestunden.

Zweierlei zeichnet ihn als Dichter aus: sein feines Ohr für Harmonie, für den Ton, der zum Herzen gehen muss, und sein warmer Sinn für die Not des Lebens. Er ist ein Liederdichter, der neben Tennyson und Moore sich mit Ehren zeigen darf; an Schwung der Sprache übertrifft er wol gar noch Tennyson, dem er allerdings in der peinlichen Feile des Verses nachsteht. Seine Gedichtsammlung *English Songs* (1832) enthält sehr viel Sangbares und Frisches. Schade genug, dass sie so wenig bekannt ist; doch sein Tag kann

noch kommen. Welch ein Ton in seinen Liedern erklingt, dafür nur zwei kurze Beispiele:

The sea! the sea! the open sea!
The blue, the fresh, the ever free!
Without a mark, without a bound.
It runneth the earth's wide regions round;
It plays with the clouds; it mocks the skies;
Or like a cradled creature lies.

— — I never was on the dull, tame shore,
But I loved the great sea more and more,
And backwards flew to her billowy breast,
Like a bird that seeketh its mother's nest;
And a mother she was and is to me;
For I was born on the open sea!

Life.

We are born; we laugh, we weep,
We love, we droop, we die!
Ah! wherefore do we laugh, or weep?
Why do we live, or die?
Who knows that secret deep? —
Alas, not I!

Why doth the violet spring
Unseen by human eye?
Why do the radiant seasons bring
Sweet thoughts that quickly fly?
Why do our fond hearts cling
To things that die?

We toil — through pain and wrong
We fight, and fly;
We love, we lose — and then, ere long,
Stone-dead we lie.
O life! is all thy song
„Endure and — die"?

Mit der anderen Seite seiner dichterischen Natur steht er Schulter an Schulter mit Thomas Hood und Ebenezer Elliott. Er sieht furchtlos in den dunkeln Abgrund der modernen Menschheit hinab, und das Stöhnen, das ihm daraus entgegentönt, weckt in ihm ein Echo. Nicht wie Tennyson und Robert Browning findet er sich ab mit den trostlosen Zuständen unserer harten Zeit durch schönklingende allgemeine Redensarten oder mystische Sprüche: er legt den Finger in die offene Wunde, und vermag er sie auch nicht zu heilen, er hat doch gezeigt, wo sie blutet und brennt. Lieder wie: „Das Lebewol der Verbrecher" (auf dem Transport nach der Strafkolonie), „Il Penseroso und L'Allego" (Nacht und Morgen eines zum Tode Verurteilten), „Das Armenhaus" und manche andere werden ihm den Namen eines Dichters und eines warmherzigen Menschenfreundes sichern.

Fünftes Kapitel.

Die Dichterinnen.

Felicia Hemans. — Letizia Landon. — Caroline Norton. Adelaide Procter. — Elisabeth Browning.

In keinem Litteraturlande nehmen schriftstellernde Frauen eine so unbestrittene Stellung neben den Männern ein, wie in England. Während man auch heute noch in Deutschland eine Frau, die es mit der Feder dem Manne gleichtun will, für mehr oder weniger außer Reih und Glied betrachtet, gehört die Schriftstellerin in England, und zwar in stets zunehmendem Maße, zu den gleichbürtigen Mitgliedern der litterarischen Welt. In der großen sozialen Umwälzung, welche sich seit dem Anfang dieses Jahrhunderts in England, wie allerwärts, durch die Demokratisirung der Gesellschaft vollzog, haben weibliche Dichter ein vernehmliches Wort mitgesprochen. Eine von ihnen gehört zu den beliebtesten Dichtern überhaupt, namentlich für gewisse Altersstufen: Felicia Hemans; eine andere rechnet man in England mit zu den großen Dichtern des Landes: Elisabeth Browning.

Irgend ein neues Element haben sie alle nicht in die Posie hineingebracht. Selbst die Frauenemanzipation, d. h. im Sinne der sittlichen Gleichstellung mit dem Manne, haben sie nicht zuerst gepredigt. Lange, bevor Elisabeth Browning in ihrer *Aurora Leigh* von der Gleichberechtigung der Geschlechter in der Erfüllung der Pflichten gesprochen, hatte Shelley in seiner „Empörung des Islam“ der ältesten Knechtschaft auf Erden: der des Weibes durch den Mann, das Ende prophezeit. Aber immerhin haben auch die Dichterinnen ihre Note zu dem großen Chor der poetischen Weltverbesserer beigetragen, und es tut wol, neben solchen schrillen und schneidigen Tönen, wie Ebenezer Elliott und Barry Cornwall sie angestimmt, auch die weichen, versöhnlichen Stimmen edler dichterischer Frauen zu vernehmen.

An Kraft der Gedanken wie an Meisterschaft über die Sprache, namentlich an Leidenschaft der Empfindung kann sich von den fünf obengenannten englischen Dichterinnen keine mit George Sand messen, und an Originalität der poetischen Stimmung und Sprache

keine mit unserer vortrefflichen Annette von Droste-Hülshoff. Die eigenartigste von ihnen ist zweifellos Elisabeth Browning; die zugänglichste und sympathischste, wenn auch nicht die tiefste: Felicia Hemans.

Felicia Hemans (1793—1835) kennt jeder Gebildete auch in Deutschland durch einige religiös gefärbte, gefühlvolle Gedichte in den landläufigen Schulbüchern. Damit ist aber die Bedeutung dieser sehr zartsinnigen Dichterin nicht erschöpft: sie ist auch eine ganz vortreffliche Balladen- und Romanzensängerin und eine liebevolle Vermittlerin fremder Dichtungen gewesen. Ihre *Lays of many lands* waren die dankbare Antwort auf Herders „Stimmen der Völker“, die ihrerseits wieder durch eine englische Sammlung (Percys) angeregt worden. Sie trat schon mit 15 Jahren als Dichterin auf, wurde von der Kritik zuerst sehr hart angefasst, später aber verdientermaßen anerkannt als eine der liebenswürdigsten Sängerinnen sanfter Gefühle, der leidenschaftlosen, zarten Stimmungen, zumal im Kindergemüt, und als eine mit feinem Ohr für rhythmischen Wollaut begabte Künstlerin. Ihre größere Dichtung in Spenserstanzen: *The Forest Sanctuary* (1826)*) ist eine sehr achtungswerte Leistung auf dem Gebiete gedankenreicher Epik.

Als Probe ihres Könnens gebe ich keines der aus den Schulbüchern genügend bekannten Stücke, sondern ein Gedicht voll männlicher Kraft, das von Freiligrath übersetzte:

Was da frei, das ist mein Traum.

Was da frei, das ist mein Traum!
Eine Barke, flutgewiegt,
Die sich Bahn macht durch den Schaum,
Wie ein Pfeil zum Ziele fliegt!
Dann ein Hirsch im grünen Wald;
O wie wirft er sein Geweih!
Tausend Bäche, klar und kalt —
Alles, alles, was da frei!

Dann ein Aar, der trotzig kreist
Um der schroffsten Berge Zug:
Ich erblickt' ihn jüngst im Geist,
Hörte rauschen seinen Flug.
Einen Strom schritt ich hinan,
Dicht umweht von Busch und Baum,
Ohne Segel, ohne Kahn —
Was da frei, das ist mein Traum!

Ein beglücktes Kind im Hain,
Das mit Blumen spielt und Reh'n;
Indier, die bei Sternenschein
Durch des Urwalds Dickicht gehn;
Jauchzend Volk auf Siegesstätten,
Bogenschütz am grünen Baum: —
O, mein Herz liegt wund in Ketten,
Und was frei, das ist mein Traum!

*) Von Freiligrath verdeutscht („Das Waldheiligtum“, Ges. Werke, Band V). — Eine Gesamtausgabe von Felicia Hemans' Werken veranstaltete ihre Schwester, in sieben Bänden (1840), mit einer ausführlichen Biographie.

Letizia Landon (1802—1838) war die unglücklichste unter den fünf Dichterinnen, wenn ihr durch Gift drei Monate nach ihrer Verheiratung erfolgter Tod (in der Kapstadt) ein Selbstmord war, wofür manche Gründe sprechen. In ihren Dichtungen freilich findet sich viel Heiteres und Anmutiges. Mit Vorliebe aber bewegt sie sich auf dem Gebiet der sozialen Nöte (so z. B. in dem schönen Gedicht „St. Georgs Hospital"). Sie hat von Jugend auf mit dem Geschick hart zu kämpfen gehabt; als ein tapferes Mädchen und mutvolles Dichterherz hat sie sich den litterarischen Platz errungen, der ihr nicht sehr willig eingeräumt wurde.

Ihre drei größeren poetischen Erzählungen: „Der Troubadour", „Die Improvisatorin" und „Das goldene Veilchen"*) sind etwas verschwommen, von der Lyrik allzusehr überrankt, im Ton vielfach stark an Byrons kürzere epische Dichtungen anklingend. Dagegen reicht ihr Talent für das Epos im kleineren Stil, die Ballade, sehr gut aus. Merkwürdig ist eine anmutige Erzählung in Versen: „Die Bajadere", eine Bearbeitung desselben Stoffes, den Goethes „Gott und die Bajadere" behandelt; die Dichterin bemerkt ausdrücklich, dass sie zwar gehört, Goethe habe denselben Gegenstand verarbeitet, dass sie aber sein Gedicht nie gelesen. Die letzten Verse der „Bajadere" von Letizia Landon lauten:

Unmarked, unpitied, she turned aside,
For a moment her bursting tears to hide.
None thought of the Bayadere, till the fire
Blazed redly and fiercely the funeral pyre;
Then like a thought she darted by
And sprang on the burning pile to die.

Der Gott trägt sie nach oben:

Thy love and thy faith have won for thee
The wreath of immortality.

Für ihre schönste Schöpfung halte ich die, Dank Freiligrath, wie zu einer deutschen Dichtung gewordene:

Das einsame Grab.

Ich weiß, wo einsam Einer ruht —
O Gott, wie still der Ort!
Um Orchis nur und Fingerhut
Entschwirrt die Biene dort.
Nie fällt die Morgensonne drauf,
Ihr wehrt's ein grauer Stein.
Doch ist vollbracht des Tages Lauf,
Dann flammt er rot im Abendschein.
Die Lüfte glühn, die Halme beben,
Als wäre Hoffnung dort und Leben.

*) Ihre gesammelten Werke erschienen in vier Bänden (London 1844).

Dort schläft ein Mann, der im Gesang
Zurück uns ließ sein Herz;
Sein Herz, aus dem in uns nur klang,
Was aufstrebt himmelwärts.
Und was durch seine Saiten fuhr,
Was Dichteradern schwellt:
Der Jugend Lust, der Liebe Schwur —
Noch tönt es mächtig durch die Welt;
Doch keinen Namen hat er sich erworben,
Bar seines Ruhms ist er gestorben.

Viel Lieder hörst du süß und voll,
Von Mund zu Munde ziehn,
Doch ihres Dichters Ruf verscholl,
Längst schon vergaß man ihn.
Die Sage nur, gebückt und grau,
Hält Wacht an seiner Gruft;
Ihr Weinen ist der Blumen Tau,
Und ihre Mahnung Blumenduft;
Die er geliebt, ein wert Vermächtnis,
Hält die Natur in Ehren sein Gedächtnis.

Es ist so schön, doch fass' ich's kaum:
Dass solch ein Geist, wo er gelebt,
Zuletzt mit jedem Elfentraum
Des Ortes innig sich verwebt!
Die Waldung prangt noch eins so grün,
Die Äste wiegt ein leises Wehn;
Für Lieb' und Recht ein wärmer Glühn
Erfüllt uns im Vorübergehn;
Behielt ein Herz nur eine Zeile,
Ein Schrein ist's, drin der Namenlose weile!

Caroline Norton (1807—1877), eine Enkelin Sheridans, ist die fantasievollste dieses Kreises von Dichterinnen. Ein Aufsatz in der *Quarterly Review* kam gar auf den wunderlichen Gedanken, sie den „weiblichen Byron" zu nennen. Außer ihrer unglücklichen Ehe und einigen Äußerlichkeiten ihres Versbaus hat sie nichts mit Byron gemeinsam. Ihre bedeutendste Leistung: *The Undying One* (Der Nichtsterbende) behandelt die Sage vom Ewigen Juden in ganz eigener Weise und in wahrhaft poetischer Sprache; in der Zerfahrenheit der Komposition aber erinnert sie merkwürdig an den neuesten, gleichfalls von einer Dame — der Königin von Rumänien — gemachten Versuch, dem Ewigen Juden dichterisch beizukommen. Bei Caroline Norton altert der Ewige Jude eigentlich garnicht, sondern sinkt aus einer unglücklichen Liebe in die andere, mit dem Fluch beladen, alles, was er liebt, sterben zu sehen und an dessen Grabe zu stehen. Das gibt ihr die Veranlassung zur Einstreuung zahlreicher lyrischer Stücke, welche ihr die Hauptsache sind; unter ihnen sind einige von großer Innigkeit und einer an Shelley erinnernden ätherischen Leichtigkeit der Sprache. Eine kurze Probe muss leider genügen:

The flowers withered:
One after one
Death's cold hand gathered,
Till all were gone:
And the eyes that were sparkling
With pleasure's ray,
Lay cold and darkling
Till judgment-day.

Lonely and weeping
A few were left,
Of those who were sleeping
Too soon bereft;
But they soon were lying
Beneath the sod —
And I, the Undying,
Remained — with God!

Bemerkenswert ist Caroline Nortons Thätigkeit für die Verbesserung der rechtlichen Verhältnisse verheirateter Frauen. Ihr Buch *English laws for women in the 19th century* hat seine Früchte getragen in der neueren englischen Gesetzgebung, welche die Frau vermögensrechtlich einigermaßen vor der willkürlichen Ausbeutung durch die Ehe schützt.

Adelaide Procter (1825—1864), Barry Cornwalls Tochter, ist eine durch und durch edle, rührende Erscheinung. Als Dichterin nicht sehr bedeutend, hat sie all ihr Können, das der Frau wie das der Schriftstellerin, in den Dienst werktätiger Menschenliebe gestellt. 1851 zum Katholizismus übergetreten, übte sie, wiewol im Laiengewande, eine Tätigkeit wie eine barmherzige Schwester. Ihre Lieder galten, gleich all ihrem Händewerk, nur den Elenden und Verlassenen: Ihre beiden Gedichtsammlungen: *Legends and lyrics* (1858) und *A chaplet of verses* sind keine poetischen Meisterstücke, aber sie sind zwei edle Taten. Adelaide Procter starb, wie Dickens bezeugt, als ein Opfer ihrer allzu hingebenden, aufreibenden Arbeit im Dienste menschlicher Aufopferung.

Elisabeth Browning (1809—1861), mit ihrem Mädchennamen Elisabeth Barrett, ist Englands größte Dichterin, wenn wir den Gedankenreichtum zum Maßstab nehmen; denn an melodischem Zauber, an allem, was den Dichter zum Sänger macht, hat Felicia Hemans sie übertroffen. Wenn aber die englische Kritik flink bei der Hand ist, in ihr die größte Dichterin aller Zeiten und Völker zu sehen, so muss dagegen entschieden Einsprache erhoben werden. In dem einen Liede der Sappho: „An Aphrodite“ steckt mehr Poesie als in den 5 Bänden der gesammelten Werke von Elisabeth Browning*); und die französischen Dichterinnen Louise Labé und Mar-

*) London 1870. — Eine sehr gute Auswahl der poetischen Werke in Band 1216, ihre „Aurora Leigh“ in Band 1247 der Tauchnitz-Sammlung.

celine Desbordes-Valmore, von George Sand gar nicht zu reden, — und die schon erwähnte Annette von Droste-Hülshoff sind ihr an eigentlich poetischer Anlage und Künstlerschaft unendlich überlegen.

Ihre gelehrte Jugenderziehung mag viel an der Dichterin Elisabeth Browning verschuldet haben. Mit ihrer Kenntnis der lateinischen und griechischen Klassiker und gar der Kirchenväter kommt sie einem vor wie eine Nonne Roswitha; hinter ihren Büchern vergraben, hat sie vom heißen Leben nicht viel in ihrem Herzen verspürt. Mit 24 Jahren veröffentlichte sie eine metrische Übersetzung des „Gefesselten Prometheus“ von Äschylos, keine so übermäßige Wundertat, wenn man bedenkt, dass sie von frühauf denselben Unterricht genossen wie ein junger Mann. Auf Rechnung ihrer nicht zu Fleisch und Blut gewordenen klassischen Bildung kommt jedenfalls die oft peinvolle Geschmacklosigkeit im Gebrauch gelehrter Wörter. In einem ihrer bekanntesten Gedichte: *Lady Geraldine's Courtship* nennt sie die Dichter, welche von den Nymphen sich abwendend in noch höhere Regionen dringen: „*nympholeptic*“! Ein alter Pedant mit der Schulmeisterbrille auf der Nase hätte sich nicht abgeschmackter ausdrücken können, als dieses junge Mädchen mit den schönen braunen Locken. Man hat Elisabeth Browning in sehr poetischer, aber sehr sinnloser Weise „Shakespeares Tochter“ genannt; solche Pedanterien wie das „*nympholeptic*“ verdienen ihr weit eher den Namen einer Tochter Ben Jonsons.

Das oben genannte Gedicht von Lady Geraldine ist überhaupt in Elisabeth Brownings schlechtestem Stil geschrieben: beispiellos geschwätzig, trivial in seiner ethischen Grundlage (die etwa darin besteht, dass eine reiche Dame sich nicht erniedrige, wenn sie einen armen Dichter heirate) und ohne Mark in seinem metrischen Aufbau. Die Beliebtheit dieser Arbeit bei der englischen Kritik erscheint mir als einer der zahllosen sprechenden Beweise von deren Urteilslosigkeit in poetischen Dingen. *Lady Geraldine's Courtship* ist die blanke Prosa durch Inhalt wie Sprache.

Nicht viel Besseres lässt sich von den meisten ihrer kleineren Dichtungen sagen; ein echtes Lied ist ihr nie gelungen, obgleich sie sich einige Male Mühe gegeben, durch so äußerliche Mittel wie einen Kehrreim etwas Liedähnliches zustande zu bringen. Ihr Hauptfehler ist die Geschwätzigkeit: hat sie einmal einen schönen Stoff

und einen dichterischen Gedanken, so erdrosselt sie beides durch eine endlose Strofenkette. Ihr fehlt das künstlerische Maß.

Nur in einer ihrer kleineren Arbeiten ist sie an dieser Klippe vorübergekommen, aber auch nur dadurch, dass sie sich in das Joch einer straffen Kunstform begab. Ihre „Sonnette aus dem Portugiesischen" (eine kleine Mystifikation, denn es sind Originaldichtungen) sind zum Teil tief dichterisch empfunden. Die Liebe hat sie ihr eingegeben, die späte Liebe zu dem Dichter Robert Browning, dessen Gattin sie 1846 wurde, in ihrem 37. Jahre. Die Reflexion hat auch diesen Sonnetten geschadet; eine liebende Dichterin schreibt anders.

Was Elisabeth Browning eine gewiss noch lange vorhaltende Bedeutung sichert, ist ihr Roman in Versen: „Aurora Leigh" (1856). Er ist ungefähr so lang wie die Odyssee oder länger (an 12000 Verse), im Blankvers geschrieben, und behandelt die geistige Entwickelung zweier vornehmer Menschenseelen, der Dichterin Aurora Leigh und des Sozialreformers Romney Leigh, ihres Vetters, die am Schluss in der Liebe die beste Lösung aller Rätsel ihres Lebens finden. Rein künstlerisch betrachtet ist der Roman herzlich schwach, namentlich metrisch ohne Rückgrat; inhaltlich ist er eines der schönsten Erzeugnisse der englischen Romandichtung höherer Gattung. Es gibt gewisse Bücher, die nur eine bedeutende Frau schreiben kann: zu diesen gehört „Aurora Leigh". George Sand hätte das viel leidenschaftlicher, vielleicht auch ein ganz Teil phrasenreicher gesagt; bei Elisabeth Browning erhält alles einen milden, der Seele woltuenden Tonfall. Wir werden nicht gerade bis in unsere Tiefen aufgeregt, — wie ja selten im englischen Roman; doch lässt uns das Buch in einer gehobenen Stimmung zurück. Aurora Leigh ist ein Charakter, wie er besser selbst George Sand nicht gelungen ist; ein echtenglischer Menschenverstand hält ihrem Idealismus das heilsame Gegengewicht; sie ist so klug, wie sie edel ist, und dass sie im letzten Gesange sich auch als liebendes Weib zeigt, bringt sie dem Herzen des Lesers noch näher. Recht schade, dass das Buch so wenig in Deutschland bekannt ist.

Sehr plastisch sind die Personen gerade nicht geschildert, mit einziger Ausnahme der armen Marion Erle, der fesselndsten Figur des Romans. An einigen Stellen erhebt sich bei der Charakteristik dieses Mädchens aus der Hefe des Volkes die Dichterin zu echtem

Pathos, zu großer Poesie. Und was das Beste: wir fühlen hinter allem den Herzschlag einer großfühlenden Frau, die auf den Höhen geistigen Lebens wandelnd einen mitleidvollen Blick sich bewahrt für das Allerelendeste, für das wovon sich die vornehme Welt sonst pharisäisch abwendet.

Aus einem so umfangreichen, zumal einem erzählenden, Gedicht eine Probe auszuwählen, ist kaum tunlich. Nichtsdestoweniger möchte ich die prächtigen Worte über den Beruf des Dichters (aus dem 1. Gesang) als ein Zeugnis für die kraftvolle Denkart der Dichterin zur Geltung bringen:

— — Ay, and while your common men
Lay telegraphs, gauge railroads, reign, reap, dine,
And dust the flaunty carpets of the world
For kings to walk on, or our president,
The poet suddenly will catch them up
With his voice like a thunder: „This is soul,
This is life, this word is being said in heaven,
Here's God down on us! what are you about?"
How all those workers start amid their work.
Look round, look up, and feel, a moment's spacc.
That carpet-dusting, though a pretty trade,
Is not the imperative labour after all. — —
— — — O delight
And triumph of the poet, who would say
A man's mere „yes", a woman's common „no",
A litte human hope of that or this,
And says the word so that it burns you through
With a special revelation, shakes the heart
Of all the men and women in the world,
As if one came back from the dead and spoke,
With eyes too happy, a familiar thing
Become divine i' the utterance! while for him
The poet, speaker, he expands with joy;
The palpitating angel in his flesh
Thrills inly with consenting fellowship
To those innumerous spirits who sun themselves
Outside of time.

So wandeln diese Dichterfrauen zwischen den Reihen der feindlichen Heerlager des Lebens, Wunden verbindend, brennende Schläfen kühlend und mit voranschreitend zu Zielen, wie selbst Männer sie sich nicht höher gesteckt. Vielleicht wird nach einem Jahrhundert keine Zeile dieser Dichterinnen mehr leben; aber zu der

Erfüllung der neueren Poesie Englands mit idealem Gehalt haben sie sehr viel beigetragen, und aus der Geschichte der Litteratur unseres Jahrhunderts sind sie nicht wegzudenken.

Sechstes Kapitel.

Die Dichter der Gegenwart.

Tennyson. — R. Browning. — Swinburne. — Rossetti. — Morris.

Das neueste englische Theater.

Der Blick auf die neueste Entwickelung der englischen Poesie ist kein trostreicher. Die Dichter, welche beim Regirungsantritt der Königin Victoria (1837) jung gewesen, sind fast sämtlich längst gestorben, und der einzige Dichter von Bedeutung, der während dieser Aera herangewachsen, Swinburne (geboren 1837), steht gänzlich vereinsamt da. Es muss mit bündigen Worten gesagt werden, dass von allen großen Litteraturvölkern der Erde in diesem Augenblick England das unfruchtbarste an poetischen Leistungen irgendwelches höheren Kunstwertes ist. Dass Tennyson und Browning, jener 78jährig, dieser 75jährig, noch am Leben sind und hin und wieder einen Band Dichtungen veröffentlichen, ist reiner Zufall; ihre poetische Ernte liegt längst hinter ihnen. Und selbst Swinburne fügt zu seinem reindichterischen Gepäck schon seit längerer Zeit nichts mehr hinzu, was seine Physiognomie im mindesten veränderte. Es ist ein Zustand in England eingetreten, wie er kaum je dort geherrscht hat: der eines vollkommenen Versiegens der poetischen Quellen. Der verschriene „Materialismus“ allein kann nicht die Schuld an diesem unerhört trübseligen Zustande tragen; die Engländer sind heute nicht wesentlich materialistischer gesinnt als in den letzten 100 Jahren, und die anderen Länder, wie Deutschland, Italien, Frankreich, klagen ebenso sehr über das Anwachsen des sogenannten Materialismus, und dennoch weist ein jedes eine ganz bedeutende Zahl von hervorragenden lebenden Dichtern auf. Ja, die Heimat des eingefleischtesten Materialismus, das *Matter of fact*-Land ersten Ranges Nord-

amerika, hat gerade in den letzten Jahrzehnten Schriftsteller hervorgebracht, die in Europa übersetzt, gelesen und bewundert werden. Wie soll man sich also die unleugbare Tatsache erklären, dass seit mindestens zwanzig Jahren in England nicht ein einziges dichterisches Werk („dichterisch“ im engeren Wortverstande: also metrisch) erschienen ist, von welchem die europäische Leserwelt, soweit sie sich für englische Litteratur interessirt, mit Recht hätte Kenntnis nehmen müssen? Natürlich hat die Verfertigung von allerhand Poesien auch in England kein Ende, sie wächst sogar nach den statistischen Ausweisen des englischen Buchhandels von Jahr zu Jahr; aber nicht ein Werk, welches selbst in England für längere Zeit die Aufmerksamkeit auf sich lenkte, und, soweit meine Bücherkenntniss reicht, nicht ein Werk, welches ernstere Aufmerksamkeit verdiente. Bei diesem Bankerott der Poesie hat man in England die prosaischsten Arbeiten in metrischer Form für Dichtung ausgegeben. Eine ebenso langweilige wie unpoetische Lebensgeschichte des Prinzen Buddha in Blankversen von **Edwin Arnold** (unter dem Titel *The Light of Asia*) hat es bis zu einem halben Dutzend Auflagen gebracht und dem Verfertiger den Weißelephantenorden des Beherrschers von Siam eingetragen; zum Glück entscheiden Auflagen und Orden nicht über den poetischen Gehalt von Dichtungen.

Nicht ein Dichter von schöpferischer, wegweisender Natur ist während der Regirung der Königin Victoria aufgestanden! Swinburne — dessen Bedeutung sehr überschätzt wird — gilt für verfehmt von dem, was sich in England die Gesellschaft nennt. Wir werden in dem folgenden Abschnitt sehen, dass die Regirungszeit der Königin Victoria auch in der Prosa das Aussterben der großen Talente bedeutet, und dass die überwiegende Zahl der bedeutenden Prosaiker (Erzähler wie Historiker), die während dieser Zeit gestorben sind, ihre litterarische Tätigkeit mit Erfolg begonnen hatten, bevor die Königin den Tron bestieg. Was unter ihr an großen Schriftstellern blühte, war zumeist das Erbe aus dem ersten Drittel dieses Jahrhunderts. Der Zustand der Prosa-Litteratur in England ist heute um kein Haar besser als der der Poesie.

Der eigentliche Dichter der Victorianischen Periode ist **Alfred Tennyson** (geboren 1809). Über seine Lebensverhältnisse ist nichts Besonderes zu sagen. Er ist der Sohn eines Landgeistlichen, lebt seit Jahren in vornehmer Zurückgezogenheit auf der Insel Wight,

ist seit 1850 *Poeta Laureatus* (Nachfolger von Wordsworth) und — ist derjenige englische Dichter, welcher die höchsten Honorare bezogen hat, höhere selbst als Byron. Man mag die Summen gar nicht nennen, welche ihm einige seiner kleinen Erzählungen in Versen gebracht; deutsche Leser würden sie doch für erdichtet halten.

Die Beliebtheit Tennysons bei der englischen Gesellschaft, ganz besonders bei der Damenwelt, ist eine in ihrer Dauerhaftigkeit beispiellose. Das kommt daher: er hat jene so selten zu findende Anpassungsfähigkeit, welche zwischen Lesern und Dichter ein völliges wechselseitiges Verstehen erzeugt. Tennyson fordert von seinen Lesern keine besonderen Anstrengungen; wer eine sorgenfreie Mußestunde mit der Lektüre wohlklingender Verse, mit sanften Gefühlen und vornehmen, wenn auch weder besonders tiefen noch neuen Gedanken ausfüllen will, greift in England am liebsten nach Tennyson. Man wird sehr selten von seinen Dichtungen bis ins Innerste erschüttert, sehr selten erfüllt das Herz dabei uns die ganze Brust und drängt uns Tränen ins Auge; aber für den Durchschnitt der wolerzogenen englischen Jugend scheint dies die entsprechendste Art der Poesie zu sein.

Nach dieser Einschränkung muss man in Alfred Tennyson einen Dichter anerkennen, welcher an Wohllaut der Sprache, an Zartheit des lyrischen Ausdrucks und zum Teil auch an echtpoetischer Fantasie für die Mitte unseres Jahrhunderts ungefähr das bedeutet, was Shelley für dessen Anfang gewesen. Zahlreiche kräftige Anläufe in einzelnen seiner Dichtungen (so in *Locksley Hall*, so in *Godiva*, so in dem Gedicht „Auf den 2. Februar 1852“) zeigen, dass Tennysons Grenzen des poetischen Könnens sich weiter hinaus erstrecken, als der Gesamteindruck seiner Werke ergibt. Er ist ein Opfer des Mangels an Widerstandsfähigkeit gegen den Zeitgeschmack gewesen. Ein echter Dichter, welcher der Poesie neue Wege zeigen will, muss unter Umständen zu dem jeweiligen Geschmack in Gegensatz treten; das hat Tennyson fast nie über sich vermocht.

Er hat zwar als das Wesen des Dichters bezeichnet:

> The poet in a golden clime was born,
> With golden stars above;
> Dower'd with the hate of hate, the scorn of scorn,
> The love of love,

doch ist Tennyson von Hass so frei wie eine Taube, ich meine von jenem dichterischen Hass und Grimm gegen das Schlechte, ohne den wir uns einen leitenden Dichter garnicht denken können. In seinem der Welt abgewandten, idyllischen Leben ist es ihm leicht geworden, von sich persönlich alles Niedrige abzuwehren, und auch in seinen Dichtungen wird man vergebens nach der kleinsten Stelle suchen, die in Widerspruch stände mit Tennysons vornehmem Wesen. Aber die gewaltigen Bewegungen unseres Jahrhunderts sind an dem Einsiedler auf Wight vorübergegangen, ohne ihm einen lebhafteren Ausdruck der Teilnahme abzuringen als solche wolgemeinten, schöngereimten Redewendungen wie in *Locksley Hall*, oder solche schüchternen Verirrungen ins Demokratische wie die Verse in *Lady Clara Vere de Vere:*

Kind hearts are more than coronets,
And simple faith than Norman blood

was denn doch nicht wesentlich neuer ist als solche biederen Aussprüche wie „Armut schändet nicht“, u. dergl. Ich will der Tendenzdichtung durchaus nicht das Wort reden; aber in einem Jahrhundert wie dem 19. nahezu zwei Menschenalter hindurch dichterisch tätig zu sein und sich mit Gewalt aus dem Leben der Gegenwart — für einen rechten Dichter genau so poetisch wie irgendeines — in die altersgraue Zeit des Königs Arthur und seiner Tafelrunde zurückzuschrauben, dünkt mir nicht mit der Sendung eines großen Dichters unter einem der größten Völker der Erde vereinbar.

Es ist recht bezeichnend für Tennyson, dass er bis auf einige Stellen seiner Dramen nie eine Zeile Prosa hat drucken lassen. Mit bewussterem Kunstgefühl ist selten ein Dichter bei seinen Arbeiten verfahren. Daher dann bei dem Leser jenes wolige Gefühl der Sicherheit: man weiß, eine formell schwache Stelle hat man nirgends zu befürchten. — Tennysons sprachlicher Einfluss ist ein außerordentlicher: er hat die dichterische Rede um eine Menge kerniger alter Wendungen bereichert und hat namentlich ihren germanischen Charakter kräftig vertreten. Seine Versbehandlung ist die eines peinlich abwägenden und sich belauschenden Künstlers. Im 19. Jahrhundert sind schönere englische Blankverse als die in *Godiva* und *Morte d'Arthur* schwerlich geschrieben worden.

Tennysons erste Gedichtsammlung: *Poems chiefly lyrical* er-

schien 1830; sie ging ziemlich unbeachtet vorüber. Eine zweite Sammlung: *Poems* (1833) und ihre Erweiterung (1842) gewannen ihm den Ruhm, der sich durch seine späteren Dichtungen bis in die 70er Jahre hinein stetig gesteigert hat. Erst seit dem Erscheinen seines Dramas „Königin Maria“ (1875) ist sein Stern im Sinken. Er hat kein dichtungsfrisches Greisenalter gleich Victor Hugo.

Die dritte Gedichtsammlung (1842) enthielt solche berühmtgewordenen Stücke wie *Locksley Hall*, *Lady Clara Vere de Vere*, *Morte d'Arthur* und vor allen das köstliche *Godiva*, vielleicht die schönste von Tennysons kürzeren poetischen Erzählungen. Als überzeugendste Probe seiner wahrhaft großen dichterischen Eigenschaften stehe es hier unverkürzt:

Godiva. Eine Legende.

Ich stand zu Coventry des Bahnzugs harrend
Mit Trägern und Bedienten auf der Brücke;
Und in Betrachtung der drei hohen Türme
Gestaltet' ich der Stadt Legende so:

Nicht wir allein, die jüngste Saat der Zeit,
Wir heut'gen Menschen, die die Vorzeit schmähn,
Weil wir vergessen, dass ein Rad sich dreht, —
Nicht wir allein, so viel wir schwatzen mögen
Von Recht und Unbill, haben für das Volk
Ein Herz gehabt, und uns empört gefühlt,
Wenn man es überbürdet, — sondern mehr
Tat, duldete und überwand ein Weib,
Die tausend Sommer vor uns lebte, sie,
Godiva, jenes grimmen Earl Gemahl,
Der damals über Coventry gebot.
Denn als er eine Steuer seiner Stadt
Einst auferlegt, und alle Mütter nun
Die Kinder brachten, und im Chore schrie'n:
„Wir müssen Hungers sterben, wenn wir zahlen,“
Da suchte sie und fand sie ihren Herrn,
Als er allein, mit mächtig langem Schritt,
Um ihn die Meute, durch die Halle kam:
Sein Bart nach vorne einen Fuß voraus,
Sein Haupthaar eine Elle hinter ihm.
Der Armen Tränen schildernd flehte sie:
„Sie sterben Hungers, wenn die Steuer bleibt.“
Da glotzt' er sie verwundert an und meinte:
„Du ließest dir den kleinen Finger nicht
Für solch Gesindel wehetun.“ Sie sprach:
„Doch wollt' ich für sie sterben!“ Aber er,

Er lacht' und schwor bei Peter und bei Paul;
Dann schnippt' er nach dem Ring an ihrem Ohr:
„Ei, ei, du schwatzest.“ — „Leider!“ sagte sie,
„Doch überführ' mich, dass es etwas gibt,
Was ich nicht täte.“ Seine Antwort kam
Aus einem Herzen rauh, wie Esaus Hand:
„Wenn durch die Stadt du nackend reiten willst,
Dann soll die Steuer aufgehoben sein.“
Und höhnisch nickend, zwischen seinen Hunden,
Mit mächtig langem Schritt ging er hinaus.
Sie blieb allein; und alle mächtigsten
Gefühle ihrer Seele lagen nun,
Gleich Stürmen, die im Aufruhr der Natur
Umspringend durch den ganzen Kompass wehn,
In wildem Streit wohl eine Stunde lang,
Bis Mitleid siegte. — Einen Herold rasch
Entsandte sie, den grausamen Vertrag
Laut auszurufen bei Trompetenschall;
Allein erlösen wolle sie das Volk:
Und deshalb solle, so gewiss man sie
Aufrichtig liebe, keines Menschen Fuß
Von jetzt bis Mittag auf die Straße gehn,
Kein Auge niederschaun, so lange sie
Des Weges zöge; jeder solle sich
Zu Hause halten, alle Türen fest
Geschlossen, alle Fenster dicht verhängt. —

Dann floh sie in ihr innerstes Gemach,
Und nestelte die Adlerschnalle auf
Des Gürtels, das Geschenk des grimmen Earls.
Bei jedem Lufthauch zitternd, sah sie aus
Wie ein in Wolken halb verhüllter Mond
Im Sommer, schüttelte das Haupt und ließ
Der Locken seidne Flut bis vor die Kniee
Herniederwallen; hastig warf sie dann
Die Kleider ab und stahl die Treppe sich
Hinunter; — einem Sonnenstrahle gleich,
Der wandelt, glitt von einem Pfeiler sie
Zum andern, bis erreicht der Torweg war;
Dort fand sie ihren Zelter, aufgeschirrt
In Purpur mit des Wappens Gold durchwirkt.

Dann ritt sie aus, und Keuschheit war ihr Kleid;
Es lauschte, wie sie ritt, die stille Luft,
Kaum atmete vor Furcht der leise Wind.
Die kleinen Köpfe mit dem breiten Maul
Der Traufen blinzelten verschmitzt sie an;
Ein Hund, der bellte, trieb die heiße Glut

In ihre Wangen; flücht'ge Schauer jagte
Des Zelters Hufschlag durch die Adern ihr;
Voll Spalten waren und voll Höhlungen
Die blinden Mauern; aus der Höhe starrten
Phantastische Giebel, dicht gedrängt, herab.
Doch standhaft blieb sie, bis sie endlich sah,
Wie durch die gotischen Wölbungen im Wall
Des Fliederdickichts weiße Blüten ihr
Vom Felde her entgegen schimmerten.

Sie ritt zurück, und Keuschheit war ihr Kleid;
Und ein gemeiner, aus des Undanks Schmutz
Geformter Wicht, vom Schicksal ansersehn
Zu ewiger Warnung, hatt' in scheuer Hast
Ein kleines Guckloch sich gebohrt und spähte.
Doch eh' die Augen ihre Lust gehabt,
Verschrumpften sie und fielen aus den Höhlen;
Blind stand er da. So hatten jene Mächte,
Die edle Taten schützen, einen Sinn
Zerstört, den er missbraucht'. — Sie ahnte nichts;
Sie zog vorüber, doch auf einmal, — horch, —
Mit mächtigen zwölf Glockenschlägen ward
Der Mittag, der den Bann beendete,
Von hundert Türmen, immer mehr und mehr,
Geläutet und gelärmt; doch eben jetzt
Erreichte sie ihr bergendes Gemach;
Kam dann heraus in Krone und Gewand,
Um aufzusuchen den Gemahl und Herrn.
So schaffte sie die Steuer wieder ab,
Und stiftete sich selber ewigen Ruhm. (Deutsch von Feldmann.)

Auch im reinlyrischen Liede ist Tennyson manches Liebliche gelungen. Die beiden folgenden Kleinigkeiten entziehen sich durch ihre unnachahmliche Weichheit und Körperlosigkeit einer guten Übersetzung. Die Verse folgen einander so linde, wie fallende Blütenblätter im Hauch des Mai.

Cradle song.

Sweet and low, sweet and low,
Wind of the western sea,
Low, low, breathe and blow
Wind of the western sea!
Over the rolling waters go,
Come from the dropping moon, and blow,
Blow him again to me;
While my little one, while my pretty one sleeps.

Sleep and rest, sleep and rest,
Father will come to thee soon:
Rest, rest, on mother's breast,
Father will come to thee soon;
Father will come to his babe in the nest,
Silver sails all out of the west
Under the silver moon:
Sleep, my little one, sleep, my pretty one, sleep.

Break, break, break

Break, break, break,
On thy cold gray stones, O Sea!
And I would that my tongue could utter
The thoughts that arise in me.

O well for the fisherman's boy,
That he shouts with his sister at play!
O well for the sailor lad,
That he sings in his boat on the bay!

And the stately ships go on
To their haven under the hill;
But O for the touch of a vanish'd hand,
And a sound of a voice that is still!

Break, break, break,
At the foot of thy crags, O Sea!
But the tender grace of a day that is dead
Will never come back to me.

Noch manche Juwelen sind unter diesen kleinen Gedichten. Ich füge mich nur der Notwendigkeit des Raumes, indem ich mich auf die Wiedergabe der beiden folgenden Stücke beschränke:

I.

The beggar maid.

Her arms across her breast she laid;
She was more fair than words can say:
Bare-footed came the beggar maid
Before the king Cophetua.
In robe and crown the king stept down,
To meet and greet her on her way;
„It is no wonder", said the lords,
„She is more beautiful than day."

As shines the moon in clouded skies,
She in her poor attire was seen.
One praised her ancles, one her eyes,
One her dark hair and lovesome mien.
So sweet a face, such angel grace,
In all that land had never been:
Cophetua sware a royal oath:
„This beggar maid shall be my queen."

II.

Aus „The Princess".

As thro' the land at eve we went
And pluck'd the ripen'd ears,
Wee fell out, my wife and I,
O we fell out I know not why,
And kiss'd again with tears.

And blessings on the falling out
That all the more endears,
When we fall out with those we love
And kiss again with tears.

For when we came where lies the child
We lost in other years,
There above the little grave,
O there above the little grave,
We kiss'd again with tears,

Von andern berühmteren Gedichten seien erwähnt „Mariana“ und „Mariana im Süden“, zwei sehr gelungene landschaftliche Stimmungsbilder mit psychologischem Hintergrund; die beiden fantastischen Seestücke „Der Meermann“ und „Die Meermaid“, wahrscheinlich die Veranlassung für des Malers Böcklin bekannte „Meeresidylle“; „Die Maikönigin“, eine etwas zu breit ausgeführte sentimentale Kinderdichtung im Stile von Felicia Hemans; das gemütliche Lied vom „Tod des alten Jahres“, wohl das einzige Tennysonsche Gedicht, welches einigen Humor aufweist; „Die Lotos-Esser“, „Ulysses“ und „Lucretius“, drei schöne Dichtungen mit antiken Stoffen und modernem Gedankeninhalt, eine Mischung, die Tennyson ganz besonders liebt. Endlich das oft erwähnte *Locksley Hall*, ein Gedicht schönen Klanges, aber ohne rechten Gedankenmittelpunkt. Dieser in seiner Liebe zu einer schönen Kousine betrogene Kousin, der von dieser Kousine auf die höchsten Menschheitsfragen überspringt, um dann wieder die treulose Kousine poetisch anzuklagen, steht auf der schmalen Grenze, welche das Erhabene vom Lächerlichen trennt. Aber unleugbar großartig ist darin die Schilderung des Zukunftstraumes:

Men, my brothers, men the workers, ever reaping something new:
That which they have done but earnest of the things that they shall do:

Far I dip into the future, far as human eye could see,
Saw the Vision of the world, and all the wonder that would be;

Saw the heavens fill with commerce, argosies of magic sails,
Pilots of the purple twilight, dropping down with Costly bales;

Heard the heavens fill with shouting, and there rain'd a ghastly dew;
From the nations' airy navies grappling in the Central blue;

Far along the world-wide whisper of the south wind rushing warm,
With the standards of the peoples plunging thro' the thunder-storm;

Till the war-drum throbb'd no longer, and the battle-flags were furl'd
In the Parliament of man, the Federation of the world.

Eine besondere Gabe besitzt Tennyson für die kürzere poetische Erzählung. *Enoch Arden* ist durch mehrere Übersetzungen (Strodtmann, R. Waldmüller, u. a.) in Deutschland bekannt geworden wie eine heimische Dichtung. Höher noch steht nach meiner Meinung die kleine Erzählung *Dora*. — In seinen längeren epischen Dichtungen wird er oft bedenklich weitschweifig, und der Faden der Erzählung verflattert im Winde. So in *Maud*, so in *The Princess*, — liebliche Schöpfungen beide, aber beide einigermaßen ermüdend. *The Princess* erinnert sonst gar nicht unvorteilhaft an Shakspeares „Wie es Euch gefällt“.

Schon in den „Gedichten“ hatte er wiederholt Stoffe aus dem Kreise der Arthursage behandelt. In den beiden Bänden der „Königs-Idyllen“ hat er seinen romantischen, rückwärts gewandten Neigungen volles Genüge getan. Manchmal vermeint man Spenser zu lesen; ja Tennyson ist noch viel mehr mit Leib und Seele inmitten der alten Märchenpracht, als jener Romantiker des 16. Jahrhunderts. Die anhaltende Lektüre der „Königs-Idyllen“ wirkt abspannend; einzelne schöne Episoden, namentlich die Szene zwischen dem verzeihenden König Arthur und seiner sündigen Gemalin Ginevra (in *Guinevere*, Band VI.), gehören mit zu Tennysons herrlichsten Schöpfungen. Im übrigen macht sich ein allegorisirender Mystizismus, dessen Unechtheit doch unverkennbar ist, recht störend bemerklich. — Wunderlieblich ist aus den „Königs-Idyllen die Geschichte von „Gareth und Lynette“.

Eine Sammlung von 129 kürzeren Gedichten unter dem Titel „*In Memoriam*“ hat Tennyson dem Andenken an einen junggestorbenen, geliebten Freund gewidmet. Sie enthält viel Weises und Gutes; ihr reinpoetischer Gehalt ist ein geringer, und dass eine Totenklage in 129 Gedichten auf die Dauer ermüden muss, ist begreiflich.

Seine Stellung als *Poeta Laureatus* ist eine ehrenvolle Sinekure. Die wenigen Gedichte, die er ihr zuliebe geschrieben, machen ihm just keine Unehre, aber besonders dichterisch sind sie nicht. Was ließ sich auch Poetisches auf den Tod des Herzogs von Wellington schreiben, der als der Haupthemmschuh jeder Reform in seinem hohen Alter beim Volke so unbeliebt wie möglich geworden war!

Ein tüchtiges, mannhaftes Gedicht ist das „Auf den 3. Februar

1852", gegen die vor Napoleon III. sich duckenden Tories, für einen *Poeta Laureatus* eine kühne Tat.

Ein Gedicht dieser Gruppe ist von poetischem Wert und in England sehr beliebt; es enthält die Verherrlichung der kühnen Reitertat der englischen „Leichten Brigade" bei Balaklava (im Krimkriege):

The charge of the Light Brigade.

Half a league, half a league,
Half a league ovward
All in the valley of Death
Rode the six hundred.
„Forward, the Light Brigade!
Charge the guns!" he said:
Into the valley of Death
Rode the six hundred.

„Forward, the Light Brigade!"
Was there a man dismay'd?
Not tho' the soldier knew
Some one had blunder'd:
Their's not to make reply,
Their's not to reason why,
Their's but to do and die:
Into the valley of death
Rode the six hundred.

Cannon to right of them,
Cannon to left of them,
Cannon in front of them
Volley'd and thunder'd;
Storm'd at with shot and shell,
Boldly they rode and well,
Into the jaws of Death
Into the mouth of Hell
Rode the six hundred.

Flash'd all their sabres bare,
Flash'd as they turn'd in air
Sabring the gunners there,
Charging an army, while
All the world wonder'd:
Plunged in the battery smoke
Right thro' the line they broke;
Cossack and Russian
Reel'd from the sabre stroke
Shatter'd and sunder'd.
Then they rode back, but not
Not the six hundred.

Cannon to right of them
Cannon to left of them
Cannon behind them
Volley'd and thunder'd;
Stormed at with shot and shell,
While horse and hero fell,
They that had fought so well
Came thro' the jaws of Death
Back from the mouth of Hell,
All that was left of them,
Left of six hundred.

When can their glory fade?
O the wild charge they made
All the world wonder'd.
Honour the charge they made!
Honour the Light Brigade,
Noble six hundred!

Das Jubiläumsgedicht auf die Vollendung der 50jährigen Regirungszeit der Königin Victoria (1887) ist eine seiner allerschwächsten Dichtungen.

Je weniger ich von Tennysons Dramen sage, desto besser. Seit 1875 hat er, nicht entmutigt durch den völligen theatralischen Misserfolg, 4 Stücke aufführen lassen: „Königin Maria", „Harold",

„Der Falke“, „Der Becher“. Es ist traurig einzugestehen: sie enthalten nicht nur keine Spur dramatischen Lebens, — nein, sie haben auch nichts von Tennysons Anmut der Sprache, nichts von seinem sonst so kunstvollen Versbau und sind ein trübes Zeichen des Nachlassens seiner dichterischen Schwungkraft.

Robert Browning (geboren 1812) läuft Gefahr, von der Nachwelt nur mit dem Beinamen „der Gatte von Elisabeth Browning“ genannt zu werden. Endlos wie die Zahl seiner Sammlungen von Gedichten und dramatischen Versuchen auch sein mag, und trotz den Anstrengungen eines Häufleins Getreuer, die unter dem Titel einer „Browning-Gesellschaft“ in London ihren Hokuspokus treiben, — wer von uns jung ist, wird ja noch erleben, wie dieser ehrwürdige Name in Vergessenheit versinkt, sobald zwei Augen sich geschlossen.

Es ist um Robert Browning schade: er hat Fantasie, Originalität im Überfluss, wunderbare, fast seiltänzerische Geschicklichkeit im Reimen, und einen gedankenvollen Kopf zwischen den Schultern; aber er hat eines nicht, ohne das kein Künstler ein bleibendes Kunstwerk schafft: Maß, oder wenn man will: Geschmack. Prosa und Poesie, hohe Weisheit und tiefer Unsinn, leuchtende Klarheit und dunkle Unverständlichkeit, das alles zusammen weist fast jedes Gedicht von Robert Browning auf. Was schon bei Elisabeth in so störendem Grade herrscht: die Neigung, philosophisch zu sein statt poetisch, bei ihrem Gatten wird es zur ausgebildeten Manie. Das Dichterpar hat sich augenscheinlich gegenseitig zu diesen Höhen hinaufgeschraubt, wo die Poesie dem Auge entschwindet und die graue Abstraktion einförmig waltet.

Was Browning an Gesuchtheit und Unnatur des dichterischen Ausdrucks leistet, ist ganz unglaublich und unerträglich. Er macht den Leser nervös, denn dieser befindet sich in einem Zustande der Angst, es möchte dem Dichter in seiner Dichtung irgendein Unglück zustoßen, — der schroffste Gegensatz zu dem künstlerischen Sicherheitsgefühl, welches Tennyson ausströmt. Noch in etwas anderem unterscheidet er sich wesentlich von Tennyson: er vertritt das Recht der Leidenschaft mit einem Ungestüm, wie es in der Litteratur Englands seit den Tagen Burns' und Byrons ganz unerhört ist. Für seine dramatischen Versuche wählt er mit Vorliebe

solche Stoffe, in denen unerlaubte Leidenschaften im Streit liegen mit gewohnheitsheiligen Satzungen, und ist die Leidenschaft echt, so nimmt er ihre Partei gegen alle Gesetze der Erde. Die Liebe ist bei Browning nicht eine engelhafte, geschlechtlose, altjüngferliche: sie ist die „große Leidenschaft", die Lebensaufgabe des Herzens. Sein Spruch lautet:

> Thou shalt know! — —
> How love is the only good in the world!

In Robert Browning hat leider der Philosoph und der Mystiker einen Dichter getötet. Der Kopf dichtet zu viel und lässt das Herz nicht oder doch nur in einer schwer verständlichen Sprache zu Worte kommen.

Am hartnäckigsten steift Browning sich auf sein dramatisches Talent: mit einem formlosen Gedicht in Dialogform: *Paracelsus* begann er 1836 seine Laufbahn, und bis auf den heutigen Täg lässt er in kürzeren oder längeren Zwischenräumen Dramen erscheinen (zuletzt noch die *Dramatic Idyls*, 1880), die vom Drama nichts haben als die äußerliche Form, dass zwei Menschen sprechend einander gegenüberstehen. Von Charakterschilderung fast keine Spur; seine Menschen reden alle so tiefe und dunkle Sachen, wie ihr Schöpfer Robert Browning. In der Sammlung *Men and Women* (1855) ist manches Packende; aber künstlerisch abgerundet ist auch darin nichts.

Eine ganz gelungene Dichtung glaube ich bei ihm entdeckt zu haben, und die ist — für Kinder geschrieben: „Der Rattenfänger von Hameln". Da hat er auch Gelegenheit gefunden, seinem starken Hange zum Humor freien Lauf zu lassen. Die Nachwelt, die vielleicht nur dieses Gedicht in den Anthologien der Zukunft finden wird, mag sich dann billig wundern, dass dieser lustige Kinderschwank von einem der philosophischsten Dichter herrührt. Leider gestattet der Raum nicht, das ganze, etwas lange Gedicht abzudrucken; einige drollige Verse mögen zu dessen Lektüre anregen:*)

*) Eine „Gesamtausgabe" seiner Werke in sechs Bänden erschien 1868; sie ist natürlich unvollständig, da seitdem viel Neues hinzugekommen. — Eine Auswahl des Besten bieten die zwei Tauchnitz-Bände: *Poetical Works of R. B.* (1197/98).

Rats!
They fought the dogs and killed the cats,
And bit the babies in the cradles,
And ate the cheeses out of the vats,
And licked the soup from the cook's own ladles,
Split open the kegs of salted sprats,
Made nests inside men's Sunday hats,
And even spoiled the women's chats,
By drowning their speaking
With shrieking and squeaking
In fifty different sharps and flats. — —

Into the street the Piper stept,
Smiling first a little smile,
As if he knew what magic slept
In his quiet pipe the while;
Then, like a musical adept,
To blow the pipe his lips he wrinkled,
And green and blue his sharp eyes twinkled,
Like a candle-flame where salt is sprinkled;
And ere three shrill notes the pipe uttered,
You heard as if an army muttered;
And the muttering grew to a grumbling;
And the grumbling grew to a mighty rumbling;
Great rats, small rats, lean rats, brawny rats.
Brown rats, black rats, grey rats, tawny rats,
Grave old plodders, gay young friskers,
Fathers, mothers, uncles, cousins,
Cocking tails and pricking whiskers,
Families by tens and dozens,
Brothers, sisters, husbands, wives —
Followed the Piper for their lives. — —

Es ist ganz interessant, diese Schilderung mit der im „Rattenfänger“ von Julius Wolff zu vergleichen.

Algernon Charles Swinburne (geboren 1837) genießt die Ehre, von der englischen Kritik ähnlich behandelt zu werden, wie seiner Zeit Byron: er gilt für das Oberhaupt einer „fleischlichen Schule“, weil er allerdings in seiner Auffassung und Darstellung der Liebe von dem seit Wordsworth herkömmlichen Stil durchaus abweicht. Mir will es scheinen, als habe ihn mehr die Widerspruchslust zu seiner glühenden Farbengebung angereizt, als ein tiefinnerlicher Drang. Ein so rückhaltloses Aussprechen äußerlicher Leidenschaft, wie es sich in Swinburnes Gedichten und zum Teil in seinen Dramen findet, hat kaum einen Vorgang in der ganzen englischen

Litteratur. Man muss schon zu Shakspeares „Venus und Adonis“ zurückgreifen, um einer ähnlich starken Sinnlichkeit zu begegnen. Gegen ihn ist Byron zahm und ätherisch, und Heine fromm und keusch. Ein jüngerer deutscher Poet, Eduard Grisebach, scheint sich an Swinburne gebildet zu haben.

Swinburne ist ein höchst origineller Dichter und der größte englische Verskünstler. Seine Originalität wird ihm in einem Lande wie England und in einer Zeit wie der Victorianischen Ära zu einem schweren Vergehen angerechnet. Als seine erste Gedichtsammlung *Poems and ballads* (1866) erschien, bekam die englische Kritik einen Anfall von Tobsucht, so heftig wie er seit Byrons und Shelleys Tagen nicht wieder erlebt worden. Zum Glück war Swinburne persönlich unabhängig genug gestellt, um den Sturm über sich ergehen lassen zu können. Augenblicklich ist man selbst in England so weit beruhigt, dass man anfängt das Wahrhaft-Schöne seiner Dichtungen zu sehen und von dem „Fleischlichen“ derselben nicht gleich den Einsturz der englischen Gesellschaftsordnung zu befürchten.

Was zunächst die Form anlangt, so ist Swinburne ein Künstler von so raffinirter Geschicklichkeit und Absichtlichkeit, dass er blendet und — ermüdet. Sowol in seinen *Poems and ballads* (eine zweite Reihe derselben ist nicht so gut), wie in den *Songs before sunrise* und den zuletzt erschienen *Songs of the spring-tides* spielt der Dichter mit den schwierigsten Versmaßen und Rhythmen, wie ein Jongleur mit bunten Kugeln. Der herkömmliche Vorrat guter alter Vers- und Strofenformen genügt ihm nicht; er erfindet neue, und man muss sagen, manche sehr wirkungsvolle. Dazu gesellt sich eine Fülle des Klanges, wie sie von der englischen Sprache vorher selten erreicht worden: Allitteration, Assonanz, alle Heimlichkeiten sprachlicher Musik beherrscht Swinburne wie ein Meister. Nicht minder steht ihm ein Reichtum des Wortschatzes seiner Sprache zu Gebote, der ihn für Ausländer zu keinem sehr bequemen Schriftsteller macht. Gleich Tennyson hat auch Swinburne dem germanischen (sächsischen) Element des Englischen seine schönsten Bereicherungen der Sprache zu danken.

Inhaltlich steht er an Tiefe der Leidenschaft im Verein mit Zartheit des Ausdruckes weit über Tennyson. Was ihm abgeht und seiner Beliebtheit stets schaden wird, ist sein Mangel an künst-

lerischer Selbstbeschränkung. Die Länge: das ist die Klippe, an welcher Swinburne, gleich so vielen neueren englischen Dichtern, häufig scheitert. Er lebt eben in dem Zeitalter, welches die Erfindung der „unendlichen Melodie“ hat über sich ergehen lassen müssen! Lieder, in sich so abgerundet wie das folgende, sind leider viel zu selten bei Swinburne:

Ein Par.

Wär' Liebchen eine Rose
Und ich daran das Blatt,
Da lebten eins wir weiter
Durch Wetter trüb' und heiter,
Bei Klag' und Lustgekose
Im Feld, auf Blumenmatt';
Wär' Liebchen eine Rose,
Und ich daran das Blatt.

Wär' ich des Worts Gestaltung,
Mein Lieb' der Rede Laut,
Dann küssten wir uns innig
Im Doppelton, so minnig,
Wie Vöglein in der Waldung,
Wenn sanfter Regen taut;
Wär' ich des Worts Gestaltung,
Mein Lieb' der Rede Laut.

Wärst du das Leben, Süße,
Und ich, der Tod, mein Lieb';
Da strahlten wir und schnei'ten,
Eh' März brächt' bess're Zeiten
Mit Staarmatz und Narcisse
Und milder Lüfte Trieb;
Wärst Du das Leben, Süße,
Und ich, der Tod, mein Lieb'.

Wärst hörig du dem Kummer,
Ich Edelknab' der Lust,
Da spielten wir fürs Leben
Mit Schmollen und Vergeben
Bald weinend uns in Schlummer,
Bald lachend, siegsbewusst;
Wärst hörig du dem Kummer,
Ich Edelknab' der Lust.

Wärst du Aprils Gestrenge,
Der Herr des Maien ich,
Wie wollten wir uns herzen
Mit Laub- und Blütenscherzen
Bis Tag die Nacht verschlänge,
Und Nacht dem Tage glich;
Wärst du Aprils Gestrenge,
Der Herr des Maien ich.

Wärst Kön'gin du der Freude,
Und König ich der Pein
Die Liebe dann wir fingen,
Verkürzten ihr die Schwingen
Und lehrten Takt ihr, beide,
In Schritt und Rede fein;
Wärst Kön'gin du der Freude,
Und König ich der Pein.

(Deutsch von v. Beaulieu-Marconnay.)

Swinburnes machtvollste Gedichte gerade büßen durch ihre endlose Länge viel von ihrem tiefpoetischen Werte ein. So ist sein *Laus Veneris* kaum lesbar vor Wiederholungen, und die an ergreifenden Einzelstellen so reiche Dichtung *Dolores* fällt am Ende matt ins Ohr durch die alles-erschöpfenwollende Ungenügsamkeit des Dichters. Leise mit liebender Hand eine tiefe Saite anschlagen und dann mit zurückgezogenen Fingern auf ihren schönen Ton lauschen, ist nicht Swinburnes Art. Solcher unvergesslicher kleiner Gedicht-

chen, wie Goethe, Heine, Musset und einige andere große Lyriker sie geschaffen, hat er nicht eines aufzuweisen.

Mit dem Gedicht *Dolores*, einer berauschenden Verherrlichung schmerzvoller Liebeslust, hat Swinburne die englische Kritik am heftigsten gereizt. Es enthält so ziemlich die ganze Skala der poetischen Sinnlichkeit, über welche der Dichter gebietet. Zur Charakteristik dieses so ganz und gar unenglischen Dichters muss ich auch aus *Dolores* einige Verse hersetzen:

By the ravenous teeth that have smitten
Through the kisses that blossom and bud,
By the lips intertwisted and bitten
Till the foam has a savour of blood,
By the pulse as it rises and falters,
By the hands as they slacken and strain,
I adjure thee, respond from thine altars,
Our Lady of Pain!

Und in demselben Gedicht die wunderbare Schilderung Neros beim Brande Roms:

Als umglüht vom feurigen Tosen,
Der schöne Wüterich stand,
Wie ein Harfenspieler, mit Rosen
Bekränzt, den Tod in der Hand;
Und fern durch das Flackern und Flimmern
Ein Ton wie Meeressturm schwoll,
Und zum Blitze des Blutbads das Wimmern
Der Lauten erscholl.*)

Sehr merkwürdig gerade an Swinburne, dessen Originalität unter seinen dichtenden Zeitgenossen in England nicht ihresgleichen hat, ist seine nach allen Richtungen herumtastende Nachahmerei fremder Muster. In fremden Sprachen und Litteraturen bewandert wie wenige englische Schriftsteller, hat er sich zunehmend verleiten lassen, seine köstliche Originalität einzutauschen gegen eine im besten Falle doch nur sehr gelungene Spielerei wie die Nachahmung griechischer, römischer, altfranzösischer, altenglischer und anderer Vorbilder. Das geht so weit, dass er sich selbst in französischen Versen (sehr schönen) versucht hat. So verliert er immer mehr

---

*) Deutsch von A. Strodtmann, in dessen schöner Studie (nach Gosse) über Swinburne, in den „Dichterprofilen" (2. Auflage, Berlin, 1883).

seine eigene Manir und vergeudet seine große Kraft in halbgelehrten, halbpedantischen Nichtigkeiten. Man merkt an Swinburne, dass er kein verständnisvoll förderndes Publikum sich gegenüber fühlt.

Den tiefsten Eindruck auf ihn haben Théophile Gautier (durch *Mademoiselle de Maupin*) und Charles Baudelaire (der Dichter der *Fleurs du mal*) gemacht. Daneben huldigt er dem liebenswürdigen Gaulois des 16. Jahrhunderts François Villon und, entsprechend seinem eigenen Hange zum Dithyrambischen, Victor Hugo; Swinburnes Gedicht *The Leper* (Die Aussätzige) ist ganz und gar in Baudelaires Geist gehalten, aber ohne des Franzosen schneidige Erbarmungslosigkeit.

In England stellt man Swinburnes Dramen höher als seine Gedichte. Als Kunstwerke stehen sie aber sicherlich den „Gedichten und Balladen“ weit nach. Obgleich, wie alles Swinburnesche, in schöner Sprache geschrieben, entbehren sie doch fast alle der Straffheit der Form, welche sie auch nur als gute Lesedramen annehmbar machen könnte. Sein erstes Drama, zugleich sein erstes Buch: *The Queen Mother and Rosamond* (1861) zeigt schon die männliche Kraft, die man an Tennyson vermisst, und den Sinn für künstlerische Schönheit, von dem Browning so wenig besitzt; doch ihr reindramatischer Wert ist kein hoher. Wie soll das auch anders sein in einem Lande, wo ein ernsthafter Dichter an die Aufführung seiner Dramen neben dem sinnlosen Possen- und Feerie-Gerümpel der Londoner Theater gar nicht denken kann.

1864 erschien die klassische Tragödie *Atalanta in Calydon*, Swinburnes beste dramatische Leistung, nicht übertroffen durch die Trilogie aus dem Leben der Königin Maria Stuart: *Chastelard*, *Bothwell* und *Mary Stuart*. *Bothwell* ist als Drama das schwächste, dazu von einer unerträglichen Länge (500 enge Seiten;); an poetisch wertvollen einzelnen Stellen ist es das reichste.

Swinburne ist in neuester Zeit auch als Erzähler in Versen aufgetreten: sein *Tristram of Lyonesse* (1883) behandelt einen Stoff aus der Arthursage. Er zeigt sich auch hierin Tennyson, dem beliebtesten Bearbeiter der Arthursage, durch die Wucht seiner Sprache und die hinreißende Gewalt der Leidenschaft überlegen.

Von Prosaarbeiten des sehr feinfühligen Litterarhistorikers und

Kritikers Swinburne seien erwähnt: der Essay über Byron, einer Auswahl von dessen Dichtungen vorgedruckt; eine Studie über die Romandichterin Charlotte Brontë und *A Study of Shakspeare.* Seine kritischen Arbeiten sind gesammelt in dem Bande *Essays and Studies.**)

Dass Swinburne in England nie auch nur annähernd so beliebt werden wird, wie sein älterer Zeitgenosse Tennyson, darf mit aller Bestimmtheit vorhergesagt werden. Wol aber mag vielleicht eine Zeit nahe sein, in welcher, nach politischen Umwälzungen, Swinburne, von talentvollen Jüngern dem englischen Publikum aufgezwungen, den Anstoß geben wird zu einer neuen Blüte englischer Poesie. Einstweilen begnügt man sich, seine Fehler nachzuahmen: seine zur Schau getragene Sinnenlust oder vielmehr den Sinnenrausch, das Liebäugeln mit der Grausamkeit der Wollust oder der Wollust der Grausamkeit, das Nachahmen aller möglicher Versformen, besonders der aus dem englischen und französischer Mittelalter. Solange Swinburne lebt, ist eines wenigstens sicher: dass die kritischen Philister, die Wordsworthianer (an ihrer Spitze Matthew Arnold) das Feld nicht ausschließlich behaupten können. Swinburne wird den Sammelpunkt für ein etwaiges junges England in der Poesie abgeben.

An **Dante Gabriel Rossetti** (1828—1881) hat England einen guten Künstler (Maler) und einen vornehmen Dichtergeist verloren. Der eine Band seiner *Ballads and Sonnets* (1870) wiegt schwerer als die endlose Zahl der poetischen Versuche Brownings und als vieles von Tennyson. Er hat das, was den meisten der Schule von englischen Neuromantikern fehlt (zu denen man füglich Tennyson, Swinburne, Browning, Rossetti und den weiterhin zu nennenden Morris zählen kann) —: künstlerisches Maß. Nicht allein in seinen Sonnetten, deren Form ja schon enge Fesseln anlegt, — auch in seinen andern Dichtungen verliert er sich nicht so ins Weite, wie die Genannten leider so oft tun. Dagegen sündigt er, ähnlich aber nicht so störend wie Browning, durch einen zu starken Hang nach Dunkelheit; den einfachen naheliegenden Ausdruck eines tiefen Gedanken verschmäht er und ersetzt ihn durch Schnörkeleien.

---

*) Sämtliche Schriften Swinburnes sind erschienen bei Chatto & Windus in London.

Doch sind unter seinen Sonnetten viele, die zu dem Allerbesten gehören, was in England seit Shakspeare in diesem Versmaß geschrieben worden. Von Geburt ein halber Italiener und auch mit der Kunst und Poesie seiner Heimat innig vertraut, hat er gerade im Sonnett ein Instrument gefunden, dessen Handhabung ihm von seiner Beschäftigung mit italienischer Litteratur natürlicher war als andern Engländern. Und auch Rossetti gehörte zu der kleinen aussterbenden Schaar englischer Dichter, welche ins Angesicht der Heuchelei und Prüderei hinein das gute Recht der Leidenschaft behaupteten und nicht mit der wolfeilen Gunst des Backfischpublikums sich begnügten. Sein Thema ist Liebe und immer Liebe, wie in den Sonnetten Petrarcas; doch mag mir Petrarcas Schatten vergeben: Rossettis Sonnette dünken mir poesievoller und namentlich wahrer als die seines berühmten Landsmannes und Sonnettenmeisters.

Ich muss mich auf eine einzige Probe aus Rossettis Sonnetten*) beschränken:

Lovesight.

When do I see thee most, beloved one?
When in the light the spirits of mine eyes
Before thy face, their altar, solemnise
The worship of that Love through thee made known?

Or when in the dusk hours, (we two alone.)
Close-kissed and eloquent of still replies
Thy twilight-hidden glimmering visage lies,
And my soul only sees thy soul its own?

O love, my love! if I no more should see
Thyself, nor on the earth the shadow of thee,
Nor image of thine eyes in any spring. —

How then should sound upon Life's darkening slope
The ground-whirl of the perished leaves of Hope,
The wind of Death's imperishable wing?

---

*) In zwei Bänden der Tauchnitz-Sammlung.

Endlich sei des romantisirenden **William Morris** (geboren 1834) gedacht, der nach Tennysons Vorgang sich überwiegend mit mittelalterlichen Stoffen abgibt und die nachgerade durch ihre häufige Wiederholung abgestandene Arthursage als Lieblingsgebiet erkoren hat. Seine drei Hauptwerke sind *The defense of Guinevere, and other poems* (1858), fast nur mittelalterliche Sagen behandelnd; *The life and death of Jason* (1867), ein Epos; *Earthly paradise* (1870) eine Sammlung von 24 poetischen Bearbeitungen alter, weltbekannter Sagenstoffe, mit recht geschickter Wiederbelebung des Chaucerschen Erzählungsstils. Neuerdings hat er sich gar in einer Nachahmung des „Moralitäten"-Stils des altenglischen Theaters versucht in: „*Love is enough. A Morality*".

Morris und die sämtlichen in diesem Abschnitt behandelten Dichter stellen eine Richtung dar, die wir in Deutschland ja auch genugsam kennen: die Rückkehr zum Mittelalter, das Abwenden von der Gegenwart, das gekünstelte Altertümeln und Naivtun, welches bis zur Nachahmung der alten Sprache geht. Kunstwerke von Dauer erzeugt diese innerlich unwahre Poesie in England so wenig, wie in Deutschland. Die jungen Damen schwärmen für die mittelalterlich aufgeputzten Minnesänger und Vaganten, aber das ist eben eine Sache der Mode und überlebt nicht das Jahrzehnt, welches sie erblühen sah. Auch in England wird diese Altertümelei — sie nennt sich seltsamer Weise: Prärafaelitisch! — vorübergehen, und des 19. Jahrhunderts Ausgang wird hoffentlich ebenso seine Gegenwartsänger finden, wie sie sein Anfang gesehen.

Bei dieser Gelegenheit sei der reizenden Verspottung der englischen „Prärafaeliten" in bildender Kunst und Litteratur gedacht, welche die neusterdings ja auch in Deutschland zu Ansehen gekommenen Herren Sullivan und Gilbert in ihrem tollen Operettenscherz *Patience* geliefert haben. Diese kräftige Satire scheint den Anfang vom Ende der Prärafaeliten zu bezeichnen.

Wie wunderlich berühren sich die Gegensätze: hastiges Jagen nach irdischem Genuss, Entfesseln aller industriellen Hilfsmittel, Hang nach bequemer Lebensführung, — und mitten drunter schwere geschnitzte Möbel, lichtscheue Butzenscheiben, Mittelalterlichkeit an allen Enden. Und die Poesie folgt diesem Hange: sie lügt, wie das materielle Leben lügt; sie tut minnig-innig-sinnig, faselt von Rittertum und Frawendienst, studirt die staubigsten Scharteken,

um kostümgetreu zu schildern und die moderne Sprache mit einigen bunten Lappen aus dem 13. Jahrhundert zu „bereichern“, zu deren Erklärung wir eines Wörterbuches bedürfen, und bei alledem glaubt sie an sich selber nicht! Hoffen wir für das Wiedererwachen einer wahrhaft nationalen Poesie in England — und in Deutschland! — dass man endlich einsehen wird: es fehlt der Gegenwart an poetischen Stoffen nicht, und im Notfalle duften die Rosen und lieben die Herzen heute eben so süß und stark wie im gepriesenen Mittelalter. Der Dichter wird geboren, um seiner Zeit Geheimnis zu offenbaren, und die Toten des Mittelalters möge man endlich ihre Toten begraben lassen.

Das neueste englische Theater.*)

Ein ausgezeichneter Kenner des modernen Dramas in England, William Archer, sagt in seinem unten genannten Buch*): „Unser Theater wird von der allerphiliströsesten Schicht der Mittelklassen und von den allerfrivolsten Teilen der oberen Klassen unterhalten. — Unser Theater wird besucht, entweder von Leuten ohne irgendwelchen Geschmack oder Verstand, oder von Solchen, die Geschmack und Verstand für alles andere als das Drama haben.“ — Dazu vergegenwärtige man sich, dass das englische Theater unter der Zensur eines nichtverantwortlichen Hofbeamten (des Lord High Chamberlain) steht, und man hat die beiden Hauptgründe, warum das englische Drama gerade jetzt auf einer so niedrigen Stufe sich befindet wie nie zuvor und wie in keinem andern europäischen Litteraturlande. Von den Buchdramen will ich nicht sprechen, obgleich auch davon nicht viel Gutes zu sagen ist. Die Bühnendramen dagegen, soweit ich davon Kenntnis genommen, und die berühmtesten zuerst, sind in England von einer derartigen Albernheit und Geschmackswidrigkeit, dass die dümmsten französischen Vaudevilles eines Pariser Theaters vierten Ranges, ja selbst viele Berliner Possen noch große Litteratur im Vergleich mit dem sind, was sich in England Drama zu nennen wagt und allabendlich alle Plätze der Londoner Theater

*) Diese kurze Skizze beruht auf der, wenn auch vorübergehenden, persönlichen Kenntnis des Verfassers vom Londoner Theater, auf der Sammlung von Lacy: *Acting edition of plays* (mehrere hunderte von neueren Stücken enthaltend) und dem trefflichen Werke von William Archer: *English Dramatists of to-day* (1882).

füllt. Wie wenig das Theater übrigens zu den Kulturbedürfnissen der Mittelklassen in England gehört, ergibt sich schon aus der berüchtigten Höhe der Eintrittspreise daselbst.

Nirgends ist die Kluft zwischen Litteratur und Theater, die auch in Deutschland immer weiter klafft, so groß wie in England. Ich könnte das moderne englische Theater so gut gänzlich unberücksichtigt lassen, wie etwa das Programm von Schaubuden, ohne eine Lücke im Überblick über die neuere Litteratur zu verschulden; aber die Betonung der völligen Wertlosigkeit des modernen Theaters gehört mit zum Bilde des Verfalls der englischen Litteratur in den letzten Jahrzehnten.

Von den Theaterstücken Bulwers wird im nächsten Abschnitt die Rede sein. Vorweg sei bemerkt, dass sie sämtlich schlechter sind als Scribesche oder Benedixsche Stücke. — Dickens hat seine einzigen Misserfolge mit seinen Melodramen erlebt. — Swinburne ist zu poetisch und zu bühnenwidrig, um ein Publikum zu haben; Browning zu maßlos und dunkel, um auch nur den Leser, geschweige den Hörer zu fesseln. — Tennyson hat mit seinen jämmerlichen Dramen bewiesen, dass ihm die leiseste Ahnung vom Wesen des Theaters abgeht.

Von ernsthaften dramatischen Dichtern der neueren Zeit kommen allenfalls in Betracht: Sheridan Knowles (1784—1862), dem manches Wirksame im historischen Drama gelungen; — Alfred Austin (geboren 1835), dessen Tragödie *Savonarola* ein lesbares Buchdrama ist; — Thomas Talfourd (1827—1862), dessen antikes Drama *Ion* äußerlich ganz hellenisch aussieht, aber sehr langweilig und sehr undramatisch ist; — Charles Reade (1814—1884), ein geschickter Bearbeiter seiner eigenen Romane für die Bühne und ein erfolgreicher Übersetzer fremder Dramen. Seine Zurechtstutzung des Zolaschen *Assommoir* unter dem Titel *Drink* hat vor einigen Jahren hunderte von Aufführungen in London erlebt.

Ich knüpfe an diese Arbeit Reades die allgemeine Bemerkung, dass die englische Bühne reichlich so viel von der französischen entlehnt, wie irgendeine andere Bühne Europas. Dieser Umstand bleibt nur deshalb im Dunkeln, weil bei dem Mangel eines internationalen Eigentumsrechtes an Dramen in England die größte Schamlosigkeit in der Aufführung fremder Stücke unter einem veränderten Titel herrscht. Kaum eines der besseren Pariser Dramen

der letzten 10 Jahre, welches nicht in London aufgeführt worden; nur gebot die Rücksicht auf den kritischen Geschmack des oberstlordkämmerlichen Zensors eine Versittlichung oder auch Versimpelung der Originale, wodurch sie zu ganz gewöhnlichen Rührstücken umgemodelt wurden. Aber auch deutsche Stücke werden zuweilen ohne Angabe der Quelle in London als englische Originale aufgeführt. So macht Eugen Oswald mit Recht darauf aufmerksam, dass das beliebteste Stück des sehr beliebten Bühnendichters Thomas Robertson (1829—1871): *School* nichts ist als die „Adaptirung“ eines Benedixschen Lustspiels.*) Von Kotzebue und Iffland werden mehr Stücke in englischen Verarbeitungen aufgeführt, als englische Theaterkritiker sich träumen lassen.

Dass die französische und neusterdings die deutsche Operette auch in London wütet, versteht sich bei der weltumfassenden Herrschaft dieser Theaterplage von selbst. Offenbach, Lecoq, Suppé, Strauß gehören zum regelmäßigen Repertorium Londoner Bühnen.

Im sogenannten originalen Drama haben die Engländer jetzt zwei Hauptfabrikanten: Dion Boucicault, und einen Mann, der auf den Namen „Byron“ hört, aber zum Unterschiede von dem Dichter Byron als Henry James Byron bekannt ist. Er hat unstreitig viel mehr Bewunderer in England, als George Gordon Byron.

Bei Boucicault weiß man niemals recht, was sein eigenes und was fremdes dramatisches Gut ist. Er ist der Allerweltschneider für die dramatische Lumpenwelt. Fabelhaft flach und flau, und doch, oder vielleicht gerade darum, einer der meistgespielten Dramatiker Englands. Sein bekanntestes Stück ist *Rip Van Winkle*, nach der hübschen Erzählung von Washington Irving zu einer buntglitzernden Feerie verarbeitet.

Der meistgespielte Dramatiker aber ist eben jener Henry James Byron, der Verfertiger von ungezählten Komödien, Melodramen, Operettentexten und Dutzenden der in England ganz besonders beliebten „*Extravaganzas*“, parodistischen Verarbeitungen bekannter

*) Während dieser Bogen im Druck war, sah der Verfasser eine gute Komödie von Robertson: „*M. P.*“ (eine witzige Satire auf die englischen Parlamentswahlen). Das Stück ist so trefflich, dass die Vermutung, es möchte die Bearbeitung eines französischen Originals sein, zu nahe liegt. (Anmerkung der 1. Auflage).

Dramen, Opern u. s. w. Herrn Henry James Byron ist nichts heilig, nicht Wilhelm Tell noch Lucia von Lammermoor, nicht Robinson noch Mazeppa; er hat den Troubadour Verdis, Mozarts Don Juan, Webers Freischütz parodirt und hat selbst vor der berühmten Katze des Lordmayor Whittington nicht Halt gemacht. Seine Parodie der kläglichen *Lady of Lyons* von Bulwer ist übrigens ein kleines Meisterstück ihrer Art, viel besser als das Original.

Von Herrn Byrons Originallustspielen kenne ich nur einige, darunter das berühmteste: *Our Boys*, dessen Bühnenerfolg wol einzig in der Geschichte des Dramas überhaupt dasteht; das Adelphi-Theater soll schon 1400 Aufführungen dieses Stückes bewirkt haben! Er hat bis jetzt, wiewol noch kein alter Mann, über hundert Stücke geschrieben. Soweit meine Kenntnis reicht, unterschreibe ich das harte Urteil Archers über Henry J. Byron: dass kein Dramatiker Englands so viel zum Verfall des Dramas beigetragen, wie dieser Liebling des Londoner Philisteriums. Ich denke nicht hoch vom Stande des deutschen Theaters und sehr niedrig vom Geschmack des deutschen Theaterpublikums; doch glaube ich nicht, dass solche untermittelmäßigen Sudeleien wie die von Herrn Byron sich in Deutschland so ausschließlich auf der Bühne behaupten könnten. Sollte sich die Nachwelt des Namens von Henry J. Byron erinnern, wie wir uns der Wycherley und Congreve erinnern, so wird sie über den Geschmack des englischen Publikums im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts ungefähr so erstaunt sein, wie wir über den im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts unter Karl II., wobei ich aber zur Beruhigung hinzufüge, dass Henry Byron an Moral den Dramatikern unter der Restauration der Stuarts weit überlegen ist; an Albernheit kommt er ungefähr Wycherley gleich.

Das klassische Drama, namentlich das Shakspearesche, hat in London keine Stätte beständiger Pflege. In Berlin wird Shakspeare häufiger gespielt als in London! Nur hin und wieder, wenn ein bedeutender Schauspieler, wie gegenwärtig Irving, sich Shakspeares annimmt, bekommen die Engländer ihren größten Dramatiker in anständiger Darstellung zu sehen. Dem Lyceum-Theater in London gebürt der Dank dafür, dass Shakspeare jetzt wieder vorübergehend zum Repertoire einer großen englischen Bühne gehört.

Lobende Hervorhebung verdient die englische Operettendichtung, wie sie in neuester Zeit durch das dichtende und kom-

ponirende Zwillingspar Sullivan und Gilbert gepflegt wird. Über den musikalischen Wert ihrer Schöpfungen lautet das Urteil wenigstens der Zuhörer so günstig, wie nur über irgendwelche andere Operettenmusik. Ihre Texte übertreffen an vollkommener Blödsinnigkeit noch die französischen und deutschen, und das will etwas sagen. Trotzdem trage ich kein Bedenken, diese Operetten noch für das Beste zu erklären, was die englische Bühne unserer Zeit aufzuweisen hat. Jedenfalls sind diese Operetten vollkommen frei von jener abgeschmackten, witzlosen Unanständigkeit, welche die französischen und deutschen Operetten mit ganz verschwindenden Ausnahmen eigentlich nur für das Publikum aus Kasernen und öffentlichen Häusern anhörbar macht. Die Operetten *Her Majesty's Ship „Pinafore“*, *Iolanthe*, *Mikado*, *Patience* von Sullivan und Gilbert sind für England und zum Teil auch für Deutschland eine Quelle heiteren Lebensgenusses geworden, und mit solchen Schöpfungen soll man nicht ins strengkritische Gericht gehen.

SIEBENTES BUCH.

DAS XIX. JAHRHUNDERT.

(II. DIE PROSAIKER.)



Erstes Kapitel.

Der Roman.

I.

Der historische Roman.

Walter Scott.

Wie in keinem andern Lande beherrscht der Roman in England gegenwärtig fast ausschließlich das Interesse an der Litteratur. Der Roman ist für das englische Haus annähernd dasselbe, was für Englands öffentliches Leben die Presse. Durch Tauchnitz ist „der neueste englische Roman“ auch auf dem Festland eine ganz bekannte litterarische Erscheinung geworden. Während in Frankreich und zum Teil in Deutschland das Theater einen nicht geringen Teil des litterarischen Interesses verschlingt, ist der Roman fast der Alleingebieter der Mußestunden in einem englischen Hause.

Der Roman ist in England überwiegend ein Familienbuch; daher seine guten wie seine schlechten Seiten. Er wendet sich, ungleich dem französischen, beinahe ausschließlich an weibliche Leser; und seitdem mit dem Aussterben der „Großen“: Bulwer, Thackeray, Dickens, George Eliot, — die „Kleinen“ und unter ihnen hauptsächlich die Frauen die Feder des Romandichters führen, wird diese Verweiblichung des englischen Romans immer bemerkenswerter. Der Charakter einer Art von Theetopflitteratur lässt sich dem Roman in dem England unserer Tage nicht abstreiten: man liest die drei Bände (vorschriftsmäßige Länge der Originalausgaben), kann die Lektüre an jeder Stelle unterbrechen, das müde Haupt in die Kissen drücken und ohne ängstliche Träume schlafen; man vergisst, nachdem der Held die Heldin vor den Altar geführt, oder der

Testamentsfälscher seiner Sünden Lohn empfangen, Held und Heldin, Testament und Fälscher so gründlich, dass der nächste Roman einen wieder ganz unbefangen findet.

Entsprechend den Kreisen seiner Leser: Damen jedes Alters, dreht sich der englische Roman mit Vorliebe um die so höchst wichtigen beiden Fragen: Wie viel £ jährlich hat Er oder Sie, und — wird Er Sie heiraten? Natürlich heiratet Er Sie am Ende, und auch die Frage wegen der erforderlichen Anzahl von £ findet ihre befriedigende Lösung vor dem Schlusskapitel.

Eine gute Eigenschaft hat der englische Roman jedenfalls vor dem deutschen voraus: er ist ehrlich-realistisch, ohne in die Übertreibungen der französischen Naturalisten zu verfallen. Seine Menschen sind richtig beobachtete Engländer, und die Ortsfarbe ist die eines englischen Hauses, — während bekanntlich in der Mehrzahl der deutschen Romane die Menschen sich geberden wie Marionetten oder fantastische Siriusbewohner, und die Ortsfarbe der berühmten „kleinen Residenz“ wie ein unbestimmtes Überall-und-Nirgends aussieht. Aus der fleißigen Lektüre englischer Romane kann ein Nichtengländer sich ein ziemlich getreues Bild vom englischen Familienleben machen; kann man Ähnliches vom deutschen Roman sagen?! — Und von dem französischen Roman unterscheidet sich der englische durch seine Sittenreinheit, die ihn ohne Bedenken auch für Pensionszöglinge zugänglich macht. Das Romanlesen, in Deutschland und Frankreich für den Anfang aller Laster erklärt, ist in England ein harmloses Vergnügen geworden, welches man selbst am strengen Sonntag durchgehen lässt. Große Leidenschaften, schwierige Probleme des Sittenlebens, ein tiefes Erforschen der Abgründe menschlicher Naturen — das alles sucht man in dem englischen Durchschnittsroman vergebens.

Neben der holländisch-treuen Schilderung des wirklichen Lebens in seinen weniger aufregenden Erscheinungen läuft ein Element nicht so erfreulicher Art: die Sensation. Nur wenige Schriftsteller, die vornehmeren, haben sich davon frei gehalten; starke Spuren weist selbst Dickens auf, und Bulwer hat reichlich davon Gebrauch gemacht. Viele der talentvolleren unter den lebenden Romanschreibern, so z. B. James Payn, verfallen dieser Richtung.

Zeitlich ist die Ureltermutter des Sensationsromans ein arger Blaustrumpf: Anna Radcliffe (1764—1823), bei deren bloßem

Namen dunkle Taten und schreckliche Menschen vor der Erinnerung jedes Romanlesers aus ferner Jugendzeit auftauchen.

Eine Stufe höher steht der unter dem Namen „Mönch Lewis" bekannte Matthew Lewis (1775—1818), der Verfasser des wüsten Romans „Der Mönch", der manchmal an Victor Hugosche Höllenbreugheleien erinnert.

„Sensationellen" Inhalts, aber künstlerisch in eine ganz andere Sphäre gerückt, ist der psychologische Roman *Caleb Williams* von William Godwin (1755—1836), die raffinirte Schilderung eines schuldbeladenen Verbrechergewissens, einer der wenigen Romane aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts, die noch heute neben denen Walter Scotts gelesen zu werden verdienen. Godwin (Shelleys Schwiegervater) hat außer diesem Roman noch eine Anzahl politisch-reformatorischer Schriften veröffentlicht, deren Grundgedanke ein schrankenloser Optimismus.

Walter Scott (1771—1832) ist als der Begründer einer bis auf unsere Tage lebenskräftigen Gattung des europäischen Romans: des historischen, zu bezeichnen. Verglichen mit den Leistungen der meisten seiner Nachahmer, sind Scotts Romane Dichtungen, während das, was sich heute, namentlich in Deutschland, als historischer und besonders als archäologischer Roman so breit macht, fast ausnahmslos die blanke Prosa und Bogenschreiberei ist. Das kommt zum Teil daher, dass Walter Scott nicht die löbliche Absicht hatte, jungen Damen das Studium der Geschichte vermittelst des Romans entbehrlich zu machen, sondern in erster Reihe darauf aus war, Kunstwerke zu schaffen.

Die Zeit, in welcher Scott lebte, war wie gemacht für seine dichterische Richtung; dass er jene begriff, beweist allein schon für seine Genialität. Wie so häufig nach politischen Stürmen, flüchteten sich die Leser — und mit ihnen die Dichter — aus den Wirren der Zeit zurück in eine vermeintlich schönere Vergangenheit. Nur dass man zu Anfang unseres Jahrhunderts noch nicht so „praktisch" dachte, auf dieser Flucht zugleich eine Menge von verwertbarem Halbwissen über das mehr oder minder „stilvolle" Leben der Vorfahren aufzugabeln, sondern sich ausschließlich an dem Zauber der dichterischen Fantasie ergötzte. Goethe wäre in seinen „Gesprächen mit Eckermann" des Lobes über Walter Scott gewiss nicht so voll gewesen, hätte er nur auf die Bereicherung seines Wissens äußer-

licher Dinge durch ihn Wert gelegt. Übrigens hat man Walter Scott gröbliche Verstöße gegen die geschichtliche Treue und Kostümechtheit nachgewiesen; aber darauf kommt's für den Kunstgenuss garnicht an, — im Gegenteil.

Seine litterarische Tätigkeit hat Scott begonnen mit einigen Übersetzungen aus dem Deutschen: Goethes Erlkönig und Götz von Berlichingen sowie Bürgers Lenore. Es war am Ende der Zeit, in der Bischof Percy seine große Sammlung altschottischer Volkslieder und Herder seine „Stimmen der Völker" hatten erscheinen lassen. Das Interesse für altes Volksleben war so mächtig erwacht, wie nie zuvor; die politische Bewegung zu Ende des 18. Jahrhunderts hatte die Triebkraft der Nationalität, heute die wichtigste aller Kräfte im Staatenleben, in den Vordergrund gerückt. Robert Burns und Scott, der eine mit weniger, der andere mit mehr Absicht, haben das schottische Volkstum in die englische Litteratur eingeführt.

An Goethes und Bürgers Dichtungen gefiel dem schottischen Nachdichter zumeist ihr nationales Gepräge. Die Romantiker — und Scott ist der Größte, der diesen Namen verdient — haben sich überall durch ihren Hang für fremde Litteraturen ausgezeichnet. Walter Scott erkannte bald seine eigentliche Sendung: der geschichtlichen Vergangenheit Schottlands das dichterische Kleid zu leihen. Wie zur Vorbereitung auf seine späteren Originaldichtungen vertiefte sich der junge Walter Scott in die Liederdichtung Schottlands aus früheren Jahrhunderten: die Sammlung *Minstrelsy of the Scottish Border* (1802/03), aus der ich im 3. Kapitel des Buches einige Proben gegeben, war die Frucht dieser liebevollen Beschäftigung mit der heimatlichen Volkspoesie.

Ihr folgten von 1805 bis 1814 die poetischen Erzählungen: *Lay of the last Minstrel*, *Marmion*, *Lady of the Lake*, *Rokeby* und einige weniger bedeutende. Der Erfolg war ein außergewöhnlicher und durch die Neuheit der Gattung wolberechtigter. Der Kunstwert dieser Scottschen Kleinepen ist keiner, der ihnen die Unsterblichkeit sichert. Schon das Versmaß wirkt ungemein eintönig, und abgesehen von einigen sehr schönen Schilderungen interessirt uns diese Art der Erzählung auf die Dauer nur mäßig. Walter Scott selbst, in seiner liebenswerten Gradheit, hat bei Byrons glänzendem Auftreten als Epiker dessen Überlegenheit sogleich willig zugegeben: mit dem Jahre 1814, nach dem Erscheinen des „Giaur", des

„Korsaren“, der „Braut von Abydos“ und des „Lara“ schließt Scotts Tätigkeit als metrischer Dichter für immer ab.

Seine Weltberühmtheit verdankt Walter Scott den „Waverley-Romanen“, so genannt nach dem ersten: *Waverley*, der im Jahre 1814 anonym erschien. Von da ab hat er mit seinen historischen Romanen, 29 im ganzen, das Interesse der europäischen Leserwelt an seine rastlose Tätigkeit zu fesseln gewusst, wie vor ihm wohl nie ein Romandichter. Hier zunächst ein Verzeichnis der besten „Waverley-Romane“; außer dem Namenträger der Serie sind es: „Das Kloster“, „Der Abt“, „Ivanhoe“, „Kenilworth“, „Quentin Durward“, „Guy Mannering“, „Der Antiquar“, „Nigels Schicksale“, „Die Braut von Lammermoor“, „Das Herz von Midlothian“, „Woodstock“, „Das schöne Mädchen von Perth“.

Ich spreche in einem Falle wie diesem, wo die Menge des Poetischen oder mindestens Fesselnden, so überwältigend ist, kein Urteil aus, welcher dieser Romane mir als Scotts bester erscheint. Man liest sie in so jungen Jahren und hat sich an den meisten so tiefbeglückt erfreut, dass man ungern mit der Leuchte der Kritik in das geliebte Halbdunkel der Kindererinnerung eindringt. Eines ist ihnen allen gemein: die Kunst des Erzählers, im Leser die Zeitstimmung zu erzeugen. Fast mühelos baut der teure Freund unserer späteren Knabenjahre seine epheuumrankten, zinnengekrönten alten Schlösser mit ihren gepanzerten oder schleppengewandigen Bewohnern vor uns auf. Was fragen wir viel, ob es wirklich einmal in Schottland, England, Frankreich oder im Heiligen Lande genau so zugegangen: diese Menschen sind echte Menschen, fast wie die Shakspeares, namentlich die Männer; und diese Kleider und Geräte und Bäume, der Himmel und die Erde, die Wälder und die Seen — wir erblicken das alles und glauben daran, weil der Dichter es einmal erblickt und daran geglaubt hat.

Die Klippe, an der erwachsene Leser Scotts häufig scheitern, ist die Länge seiner Beschreibungen. Ich vermute, dass alle Leser von einiger Übung solche Sandbänke überspringen. Etwas weniger, als just im Buch steht, genügt gewöhnlich, um uns ein deutliches Bild zu geben. Und über viele öde Flächen trägt uns des Dichters herzerquickender Humor fort: es geht gar lustig zu unter dieser oft etwas buntscheckigen Gesellschaft, und gleich Shakspeare verschmäht der Erzähler der tragischsten Begebenheit nicht die Be-

gleitung der lachenden Stimme des Narren oder sonst eines Vertreters tüchtigen Scherzes.

Die Romane Scotts gehören zu dem eisernen Bestande unserer litterarischen Bildung. Viele derselben sinken allmählich in das große Meer der Vergessenheit, welches aus der Litteratur zuerst die Romane verschlingt; einige aber werden gewiss das Jahrhundert, welches sie entstehen sah, lange überdauern; vielleicht „Kenilworth“, „Ivanhoe“, „Quentin Durward“, „Der Antiquar“.

Der dramatischen Musik haben viele der Romane geeignete Opernstoffe geliefert: ich erinnere an „Die weiße Dame“, „Die Jüdin“ und „Lucia von Lammermoor“.

Die deutsche Litteratur, wie die großen europäischen Litteraturen überhaupt, verdankt Walter Scotts Vorgange die Hochflut von historischen Romanen, welche seit den 20er Jahren mit geringen Unterbrechungen, unsere Prosadichtung überschwemmt. Ihm gleich kommt nur einer von den Vielen, welche in Deutschland in seine Spuren getreten: Willibald Alexis, der Romandichter Brandenburgs; vielleicht dass eine spätere Zeit ihm den Vorrang vor Scott einräumt. In Frankreich hat Alexander Dumas der Ältere ähnliche Erfolge wie der schottische Romancier erzielt, ohne ihm an poetischer Begabung zu gleichen. Unter den Italienern haben Manzoni und Guerrazzi sich an Walter Scott gebildet.

Außer den poetischen Erzählungen und Romanen hat Scott noch geschrieben die anmutigen *Tales of a grandfather*, eine Art von Geschichte Englands für Kinder, und ein recht mittelmäßiges einseitig toryistisch-gefärbtes „Leben Napoleons“, das letztere wesentlich nur aus Geldrücksichten verfasst.

Das äußere Leben Walter Scotts, an Ehren reich wie das weniger Schriftsteller (u. a. tat König Georg IV. dem Ritterstande die Ehre an, Scott zum Baronet zu ernennen) und reich an materiellem Gewinn*), hat trübe abgeschlossen. Teils durch seine sorglos freigebige Lebensführung und die kostspielige Liebhaberei für seinen berühmten Besitz Schloss Abbotsford (unweit Edinburg), mehr aber durch einen Bankrott seiner Verleger, deren Geschäftsteilhaber er in

*) Walter Scott hat nach einer ziemlich genauen Berechnung durch seine schriftstellerische Tätigkeit im ganzen 3 Millionen Mark erworben, gewiss mehr als die berühmtesten deutschen Dichter des 18. und 19. Jahrhunderts zusammen.

den 20er Jahren gewesen, wurde Walter Scott 1827 in eine Schuldenlast von ungefähr 150000 £ gestürzt, an deren Abtragung er mit übermenschlicher Willensstärke und zum Ruin seiner geistigen wie körperlichen Kräfte bis zu seinem dadurch wesentlich beschleunigten Tode arbeitete. Zur Hälfte hatte er sie getilgt (1½ Millionen Mark!), als ihm der Tod die Feder aus der Hand nahm.

Sein Denkmal in Edinburg ist eines der schönsten Huldigungszeichen für dichterische Größe. Neben Burns ist Scott einer der Schutzheiligen Schottlands.

Dass seine sämtlichen Schriften ins Deutsche übersetzt sind und zwar mehrfach, versteht sich von selbst. Seine Biographie hat Lockhart, sein Schwiegersohn, geschrieben; ein gutes deutsches Werk über Scott ist Elzes Biographie.

Natürlich hat Walter Scott zahllose Nachahmer auch in England hervorgerufen. Der beliebteste war G. P. R. James (1801—1862), der allerdings über eine ziemlich äußerliche Wiederholung der Erzählungs- und Schilderungs-Maschinerie Scotts nicht hinaus kam.

Harrison Ainsworth (1805—1882) hat gleichfalls lange Reihen der Leihbibliotheken gefüllt mit seinen romanhaften Historien; er ist besonders der Geschichtschreiber Londons und seiner Umgebung, Unterhaltungslektüre dritten Ranges.

In neuester Zeit hat George Macdonald (geboren 1824) mit Glück den künstlerischen Geschichtsroman wiederbelebt: sein Roman *St. George and St. Michael* ist ein liebevolles, stellenweise dichterisches Gemälde der Zeit des Bürgerkrieges zwischen Kavaliren und Puritanern. Außerdem hat er eine Reihe von Sittenromanen geschrieben (darunter der hervorragendste *David Elginbrod*), die aber mehr wie Abhandlungen über sittliche und religiöse Probleme zu betrachten sind denn wie reine Kunstschöpfungen.

Der bedeutendste neuere Vertreter des historischen Romans ist **Charles Kingsley** (1819—1875). Er hat in seiner Eigenschaft als Prediger und Wortführer des englischen „Sozialchristentums“*) eine Anzahl Romane geschrieben, die in die politische, religiöse und sozialreformerische Bewegung seit dem „Chartismus“ (1848) mächtig eingegriffen haben, so: *Alton Locke, tailor and poet* und *Yeast, a problem.* Noch heute kann man sie nicht lesen ohne tiefe Rührung

*) Hat nichts gemein mit der neuesten Blüte deutscher Zustände.

und teilnehmende Erregung; indessen deutsche Leser, die mit der englischen Geschichte der 40er und 50er Jahre nicht genauer vertraut sind, werden sich schwer in die fremdartige Gedankenwelt, so allgemein menschlich auch ihr Untergrund, und in die eigentümliche Sprache hineinfinden.

Als Kunstwerke stehen seine geschichtlichen Romane höher. *Hypatia* (1853), *Westward ho!* und *Hereward the Wake* sind Muster ihrer Gattung; namentlich der erstere, die Geschichte jener genialen Philosophin von Alexandria, die als ein Opfer priesterlicher Unduldsamkeit und aufgehetzten Pöbels fiel, ist ein aufregendes und ungemein farbenreiches Gemälde des Kampfes zwischen absterbendem Griechentum und sich vordrängendem Christentum. An *Hypatia* verweise ich die deutschen Leser der neuesten Fabrikware unseres archäologischen Romans, damit sie selber wenig erbauliche Vergleiche anstellen mögen.

Kingsley ist als ein begeisterter Vorkämpfer geläuterter christlicher Anschauung gegen Fanatismus und Dunkelmannstum jeder Art zu bezeichnen. Gerade gegenüber den auffallenden Fortschritten, welche der Katholizismus unter gebildeten, der Hochkirche überdrüssigen Engländern in neuester Zeit macht, hat Kingsley protestantischen Geist mit einem Eifer und zugleich einem Talent betätigt, dass er weit über die Bedeutung als Romandichter hinaus als ein „*Representative man*“ religiöser Freiheit in England zu gelten hat.

Zweites Kapitel.

Der Roman.

II.

Der Charakter- und Sittenroman.

Bulwer. — Dickens. — Thackeray. — George Eliot.

Bei der ungeheuren Menge von englischen Romandichtern läuft jede Gruppirung Gefahr, für willkürlich zu gelten. Neben den obengenannten vier großen „*Novelists*“ gibt es eine so verwirrende

Reihe von mehr oder weniger bekannten Namen, dass das Herausgreifen der einzelnen auf die größten Schwierigkeiten stößt. Immerhin darf ich sagen, dass Bulwer, Dickens, Thackeray, George Eliot die vier Hauptvertreter der wertvollsten Gattung des Romans sind: des sittenschildernden. Ob nach hundert Jahren ihre Romane noch eine so allgemeine Geltung haben werden, wie jetzt Fieldings, Smolletts und zum Teil Sternes Schöpfungen, bleibe dahingestellt; ihren Wert als Zeugen für das englische Gesellschaftsleben des 19. Jahrhunderts werden sie in kaum geringerem Grade bewahren, als die Erzähler des 18. Jahrhunderts für das ihrige.

Wie man auch über den, hoffentlich vorübergehenden, niedrigen Stand der englischen Erzählungslitteratur der neuesten Zeit denken mag, — dass bis zum Tode George Eliots der englische Roman in fast ununterbrochen aufsteigender Bewegung begriffen war, lässt sich heute schon übersehen. Der Roman des 19. Jahrhunderts hat zu der Plastik und Naturwahrheit Fieldings und Smolletts das neue Element der reformatorischen Absicht gefügt, ohne an Kunstwert dadurch einzubüßen. Das 20. Jahrhundert wird wahrscheinlich für die gesellschaftlichen Zustände seines unmittelbaren Vorgängers mehr Interesse empfinden als für die des 18ten: in den Romanen der vier großen englischen Erzähler wird es sich Belehrung über unsere Zeit holen.

Edward Lytton-Bulwer (1805—1873) ist ein glänzendes Beispiel für die Achtung, welche geistiges Verdienst in England genießt: mit 33 Jahren wurde der Verfasser von *Pelham* und *Eugene Aram* zum Baronet und mit 56 Jahren zum Peer von England gemacht. Er ist selbst vorübergehend Minister gewesen und hat bewiesen, dass in England nicht schlechte Romane allein, wie in Disraelis Falle, nach Downingstreet, der Londoner Ministerstraße, führen.

Wir Nachgeborenen müssen uns von Eltern und alten Freunden erzählen lassen, welches Interesse Bulwers Romane bei ihrem Erscheinen erregten. Walter Scotts Stern war im Sinken, der Reiz der Waverley-Novellen hatte sich durch die Wiederholung abgestumpft. Es war ein neues Geschlecht in England herangewachsen, das gar kein Bedürfnis empfand, sich nach den Zuckungen der Napoleonischen Zeit an der dämmrigen Ruhe des Mittelalters zu erlaben, und Bulwer war eines der Kinder dieses Geschlechts.

Greifbar gegenwärtiges Leben, englische Menschen und Dinge des 19. Jahrhunderts, Antworten auf die Fragen, welche durch die wachsende Demokratisirung der Gesellschaft sich aufdrängten, — das verlangte man, und Bulwer war der erste und der talentvollste unter den Romandichtern, welche vor dem Auftreten von Dickens und Thackeray diese Aufgabe des Erzählers erkannten: den Roman zu einem höheren Bestandteil unseres geistigen Lebens zu machen als zu dem der bloßen Unterhaltung.

Bulwer hat den Geschmack seiner Leser vielleicht besser gekannt, als irgend ein großer Romandichter nach ihm, Dickens ausgenommen. Während Thackeray und George Eliot selbst einige Langweiligkeit eher wagen, als dass sie dem Hange der englischen Durchschnittsleser nach Sensation nachgeben, hat Bulwer gerade in den berühmtesten seiner ersten Romane: *Pelham* und *Eugene Aram* das pikante Beiwerk des Schaurigen und Geheimnisvollen nicht verschmäht.

Seine wichtigsten Romane sind in folgender Reihenfolge entstanden: *Pelham* (1828), *Paul Clifford* (1830), *Eugene Aram* (1832), *The last days of Pompeï* (1834), *Rienzi* (1834), *Ernest Maltravers* (1837), *Night and morning* (1841), *Harold* (1845), *The Caxtons* (1850). Ihnen allen ist die Eleganz des Stils und die Feinheit der psychologischen Begründung eigen. Er übertrifft bei weitem an Vielseitigkeit Walter Scott, dem der Sinn für die poetische Gestaltung der Gegenwart verschlossen war. Worin er ihm nachsteht, das ist die Kraft des plastischen Schöpfungsvermögens; Bulwer ist groß in der feinen Ausmalung von Situationen und in dem Geschick, mit welchem er aus lauter kleinen zierlichen Mosaikblättchen ein buntes Gesellschaftsbild zusammenzusetzen weiß: es gelingt ihm aber nicht, eine menschliche Gestalt zu schaffen, die sich uns unvergesslich einprägt. Seine Menschen sind weit eher sprachbegabte Abstraktionen als atmende Einzelwesen.

Unvergleichlich aber ist Bulwer in der Ausmalung großer Szenen. Stellen wie der Tod Rienzis, die Katastrophe in den „Letzten Tagen von Pompeji“ und so viele andere werden auch solche Leser entzücken, welche in Bulwer nur einen unterhaltenden Erzähler und keinen wahrhaft neuschaffenden Poeten bewundern. Er verfügt über ein Pathos und einen Glanz der Prosa, wie schwerlich ein zweiter englischer Romandichter. Dickens rührt uns tiefer, er

macht uns leichter weinen, als Bulwer; aber die geistige Stimmung ist eine gehobenere nach der Lektüre eines Bulwerschen Romans.

Von den Gesellschaftsromanen Bulwers steht *Pelham* wol am höchsten; obgleich der Ausdruck einer lange hinter uns liegenden Strömung in der englischen Salonwelt, mutet er uns doch mit bezaubernder Frische an. Er ist eine wahre Fundgrube für die elegante kleine Münze des höheren Verkehrs.

Eugene Aram ist vielleicht der spannendste, psychologisch tiefste Sensationsroman der englischen Litteratur. Die Kunst des Erzählers ist so raffinirt, dass sie selbst solche Leser unentrinnbar fesselt, die sonst gar keinen Geschmack für Verbrechergeschichten besitzen. Dieser Roman wird wahrscheinlich am längsten vom großen Publikum gelesen werden.

Die Reihe seiner Sittenromane wird unterbrochen durch die geschichtlichen, von denen „Die letzten Tage von Pompeji" sich noch jetzt, nach 50 Jahren, einer durch die moderne Geschichtsromanfabrikation wenig beeinträchtigten Beliebtheit erfreuen. Eine Unsterblichkeit von 50 Jahren aber ist ein Erfolg, der bei der wachsenden Vergesslichkeit unseres Geschlechtes für litterarische Werke der Vergangenheit sehr schwer wiegt. „Die letzten Tage von Pompeji" sind der poetischste von Bulwers geschichtlichen Romanen: das bedingt ihre fortdauernde Bekanntheit; das Geschichtliche und Kulturgeschichtliche darin ist nicht besser noch schlechter behandelt als in anderen Romanen der Gattung auch.

Als Dickens und Thackeray mit ihren echtenglischen, modernen Lebens vollen Romanen Bulwer in den Schatten zu stellen drohten, trat dieser mit *The Caxtons* (1850) hervor, einem in Deutschland leider nicht annähernd so wie *Pelham* gekannten Familienroman. Noch einmal zeigte er sich in der ganzen Vollkraft seiner Darstellung des wirklichen Lebens; die Gestalten in den „Caxtons" sind viel echter als die in seinen ersten Romanen. Die Fortsetzung: *My Novel* (1852) ist weniger fesselnd, aber vielleicht noch kunstreicher und liebevoller in der Beobachtung des englischen Kleinlebens.

Bulwer hat außer seinen zahlreichen Romanen noch auf fast allen andern Gebieten der Litteratur sich hervorgetan. Ganz Schwaches hat er nirgends hervorgebracht als im Drama. Die *Lady of Lyons* ist zwar noch jetzt eines der beliebtesten Stücke

der englischen Bühne, indessen das beweist nicht viel; mir scheint es etwa auf derselben Höhe wie die erträglicheren Birchpfeifferiaden zu stehen. Es ist zuweilen von einer gerade bei Bulwer sehr verwunderlichen Trivialität der Sprache. — Dramatisch höher steht *Richelieu;* von Poesie aber ist auch darin nichts zu entdecken.

Die satirischen Skizzen *England and the English* und *The Parisians* sind voll des echt-Bulwerschen Reizes scharfäugiger Beobachtung und eine genussreiche Lektüre für Liebhaber einer vornehm über den Dingen stehenden, halbspöttischen, halbernsthaften Sprache.

Einige Jahre vor seinem Tode erschien von ihm ein hübscher Scherz in Romanform: *The coming race*, die fantastische Schilderung einer Zukunftsgesellschaft, welche sich die Errungenschaften der Naturkunde in viel höherem Grade zunutze macht als wir. Das Buch gehört der Gattung von amüsanten Müchhausenaden an, deren bekanntester Vertreter augenblicklich Jules Verne ist.

Der unvollendet hinterlassene Roman *Pausanias* fällt gegen die älteren geschichtlichen Romane Bulwers stark ab.

Der Vollständigkeit wegen bemerke ich noch, dass es ein Geschichtswerk größeren Umfanges: *Athens, its rise and fall* (1837), von Bulwer gibt, dessen Sprache es zu einem sehr lesbaren Buche macht.

Als metrischer Dichter hat Bulwer nichts Wertvolles geleistet; seine nach klassischen Legenden gedichteten *Lost tales of Miletus* (1866), sind als anmutige Früchte seiner philologischen Studien zu bezeichnen.

Nicht unerwähnt bleibe, dass Bulwer, der mit jungen Jahren schon seiner Liebe für Deutschland und deutsche Litteratur Ausdruck gegeben*), noch im hohen Alter, zu den Studien seiner Jugend zurückgekehrt, eine wohlgelungene Übersetzung von Schillers Gedichten erscheinen ließ.

Der ruhmreiche Name Bulwer-Lytton wird durch des großen Romandichters Sohn Robert (geboren 1831) würdig vertreten. Mehr noch als bei seinem Vater geht bei ihm Staatsdienst und litterarische Tätigkeit Hand in Hand. Nach einem diplomatischen Dienst,

---

*) *Ernest Maltravers* (1837) ist gewidmet: „Dem großen deutschen Volk, einer Nation von Denkern und Kriegern".

der ihn durch ganz Europa führte, hat er es bis zum Vizekönig von Indien gebracht (1876—1880). Seine politischen Verdienste werden gewiss schneller vergessen werden als seine litterarischen: *Lucile* (1860) eine Novelle in Versen, lustig und traurig, im Tone manchmal an Byrons „Don Juan" erinnernd, ohne „Don Juans" versöhnungslose Herbigkeit, — und die schöne Gedichtsammlung: *The Wanderer* weisen dem jüngeren Bulwer eine Stellung unter den besten neueren Dichter Englands an. Hätte er mehr Sangbarkeit, er würde Tennysons Ruhm verdunkelt haben. Er erinnert im Stil an französische Dichter, etwa an Sully-Prudhomme und Coppée.

Die meisten seiner Dichtungen sind unter dem Namen „Owen Meredith" erschienen.

Sein Roman *The Ring of Amasis* (1863) kann sich nicht mit seinen andern Dichtungen messen.

Viele Leser werden sich noch der Trauer erinnern, die bei der Nachricht von Dickens' Tode im Juni 1870 auch durch Deutschland ging. Man empfand ihn wie den Verlust eines teuren Gliedes der großen geistigen Familie, welche trotz den sprachlichen Schranken durch alle Länder reicht. Dabei ist gerade Dickens in allen seinen Schriften völlig Engländer, genauer gesagt: Londoner; seine Menschen, ihre Sprache und ihre Schicksale sind scheinbar ohne Kenntnis des Londoner Lebens kaum recht zu verstehen, — und dennoch diese Herzensbeliebtheit im fremden wie im eigenen Lande! Bulwer mag unter den Höhergebildeten zu seiner Zeit mehr Bewunderer gehabt haben, — mit der Liebe, welcher Dickens sich im Leben wie noch jetzt nach dem Tode bei allen Klassen der Leser erfreut, kann sich Bulwers Bedeutung nicht messen. Vielleicht nie zuvor hatte ein Schriftsteller sich so an das menschliche Gefühl, an den Brudersinn im Menschen gewandt, wie Dickens. Nicht allein weil er seine Stoffe so gut wie ausschließlich aus dem Leben der Mittelklassen nahm; nein, mehr noch weil er das aussprach, was jedes Herz unter jedem Kleide rührt, wie ein Anhauch des Menschengeistes selbst, darum die unvergleichliche Geltung dieses geliebtesten unter allen modernen Romandichtern.

Es ist neuerdings Mode geworden, von Dickens gönnerhaft zu sprechen und namentlich Vergleiche zwischen ihm und Thackeray zu Gunsten des letzteren anzustellen. An Künstlerschaft steht Thackeray sicherlich höher; dagegen an Fantasie und unmittelbarer

Wirkung auf unsere edelsten Empfindungen übertrifft kein neuerer Erzähler den Schöpfer von *David Copperfield*, *Bleak-house*, *Dombey and Son*, *Oliver Twist*.

Charles Dickens (1812—1870) hat in früher Jugend die Bitternisse des Lebens gekostet und mehr als einmal sein karges Brot mit Tränen gegessen. Er hat in der Litteratur von der Pike auf gedient: als stenografirender Parlamentsreporter für eine Londoner Zeitung. Diese Beschäftigung hat gewiss viel zu seiner Stilgewandtheit beigetragen, wie sie ihm andrerseits jene gründliche Verachtung des Parlamentarismus beigebracht hat, welche vielen Stenographen und Parlamentsreportern anhaftet. Er hatte aus zu geringer Entfernung zugesehen, wie die Politik gemacht wird, um sonderlichen Respekt vor ihr und ihren Helden zu haben. Zuvor war er bei einem Advokaten in der Lehre gewesen und hatte daselbst tiefe Einblicke in den Rattenkönig des englischen Zivilrechts getan: in *Bleak-house* kamen ihm diese technischen Kenntnisse zu statten.

Dickens' Bedeutung ruht in seiner reformatorischen Wirkung. Er hätte Bände voll moralisirender Abhandlungen schreiben können gegen das Unwesen der englischen Privatschulen, gegen die Kostspieligkeit und Langsamkeit des englischen Gerichtsverfahrens, gegen die Barbarei der Schuldhaft, gegen die Heuchelei in jeder Gestalt, gegen die Gleichgiltigkeit der Reichen angesichts des furchtbaren Elends des englischen Proletariats, gegen die englische Sonntagsfeier und all die vielen Schäden, an denen England, gleich manchen andern Ländern, krankt: nie hätte er jene tiefe Bewegung in allen Gemütern hervorrufen können wie durch seine scherzgewürzten, unter Tränen lächelnden, scheinbar so überaus komischen Romane. Dickens hat zuerst den Roman zur Rednerbühne für die gemacht, welche im Parlament ewig ohne Vertretung bleiben. Jeder seiner Romane predigt eine menschenfreundliche Lehre; aber er predigt sie nicht aufdringlich, wie der Prediger im Amtsrock, sondern in der Form liebenswürdigen Geplauders durch den Mund von Narren und Kindern und Elenden, durch schreckliche und rührende Situationen.

Wenn die Erfindung den Dichter macht, so war Dickens einer der größten seines Volkes. Ähnlich Shakspeare hat er hunderte von menschlichen Gestalten geschaffen voll Leben und Wahrheit. Die Neigung zur Karikatur, zur „Charge", ist der härteste Vorwurf, den man gegen Dickens' Künstlersinn erheben kann; aber sie ist

doch nur eine Äußerlichkeit, die der Wahrheit seiner Gestalten keinen wesentlichen Abbruch tut. Übrigens ist von den „Pickwickiern" bis zu *Bleak-house* eine fortwährende Abnahme der Dickens'schen Untugend der Übertreibung wahrzunehmen.

Er begann seine Tätigkeit unter dem Namen „*Boz*" (dem Spitznamen eines Lieblingsbruders) mit den *Sketches* (1836), Darstellungen des Londoner Lebens, witzig, lebhaft und scharfsichtig für die komischen Seiten gewöhnlicher Menschen und Dinge. Von da ab ist er seinem Berufe treu geblieben: dem Alltagsleben, an dem die Meisten achtlos vorübergehen, zu seinem poetischen Recht zu verhelfen. Dickens' Biograph und Freund Forster*) erzählt, wie der Schöpfer des modernen Londoner Romans bei Tage wie bei Nacht die Straßen Londons zu durchstreifen liebte, wie er in die Höhlen des Lasters und Verbrechens sich begab und so den Stoff zu seinen Erzählungen an der Quelle studirte. Daher die Echtheit der Schilderung, die selbst ein Ausländer empfindet. Dickens' Meisterstücke sind solche Landschaftsbilder wie die Themseufer bei Nacht, oder die Straßen im trüben Schein der winterabendlichen Laternen erfüllt vom „*Fog*", dem Gebieter Londons.

Und wie hat er die Londoner Menschen studirt! In den *Pickwick Papers*, seinem ersten größeren Werk (1836), gab er die Früchte seiner Londoner Studien: ins Lächerliche verzerrt, kaum eines ernsten Gesichtsausdrucks fähig, maßlos übertrieben, aber im Grunde menschlicher und echter als die Romane seiner Vorgänger mit ihren „interessanten" Helden. Sam Weller, Herr Pickwick und Herr Snodgrass machen uns noch heute, nach 50 Jahren, trotz allen Tollheiten der Übertreibung und Unwahrscheinlichkeit von Herzen lachen. „Die Pickwickier" sind Dickens' originellste Leistung, nicht entfernt seine beste; sie bleiben auf der Stufe der Spaßmacherei stehen, und ihre Ausfälle gegen Lächerlichkeiten und Widerwärtigkeiten des englischen Lebens sind wirkungslos, weil man nicht recht an den Ernst der Absicht eines so ausschließlich auf den komischen Eindruck hinarbeitenden Schriftstellers glaubt.

Bei weitem höher stehen die zeitlich zunächst folgenden Romanet *Oliver Twist* und *Nicholas Nickleby*. Ihr Humor ist seines bloß

*) Im *Life of Dickens* (London 1871—73, drei Bände); auch bei Tauchnitz; ebenda auch Dickens' Briefe in drei Bänden, von Forster herausgegeben.

spaßhaften Charakters entkleidet und in das Gebiet einer herzenswarmen Menschenliebe erhoben. Als der Anwalt der Schutzlosen und Misshandelten, der Kinder namentlich, wandte sich Dickens an die Herzen der Leser, die von solchen misshandelten Geschöpfen. wie in diesen Romanen, zuvor kaum eine Ahnung hatten. Er hat eine ganz neue Welt für den Roman entdeckt, keine lockende und romantische wie die, in welcher Walter Scotts Ritter und Edelfräulein, oder Bulwers blasirte Dandies sich bewegen; die Welt unter uns, um uns, die Welt der Millionen, von deren Daseinsbedingungen die Tausende, besonders die oberen „Zehntausend" nichts wissen. So ist auch Dickens einer der starken Hebel zur Demokratisirung der Litteratur geworden. Ebenezer Elliott hatte in seinen Versen an das Vorhandensein einer ungeheuern Masse von Darbenden erinnert, die in geradem Verhältnis zu der Entwicklung der Großindustrie und des Großstadtwesens seit dem ersten Viertel des 19. Jahrhunderts gewachsen war; und nun kam ein Dichter, der nicht Sentenzen schrieb, sondern Menschen schuf, der nicht vom Hunger und Verbrechen sprach, sondern den Hungernden und den Verbrecher schilderte. Und er hat gewirkt, dieser edelherzigste Romandichter unseres Jahrhunderts! Es ließe sich im einzelnen nachweisen, welche bestimmten Verbesserungen mit auf den und jenen seiner Romane zurückzuführen sind; aber höher noch steht die allgemeine Wirkung seiner schriftstellerischen Tätigkeit: der rührende und erhebende Zug des modernen Englands, das Los der Armen, der „Enterbten", nach Möglichkeit zu erleichtern. Dickens hat den Anstoß gegeben zu den zahllosen Betätigungen „praktischen Christentums", deren kein Land der Erde mehr aufzuweisen hat als England, obgleich es bisher von „Staats"- wie „christlichen Sozialisten" eigenen Wachstums verschont geblieben ist.

Dickens war zugleich ein sehr beliebter Vorleser seiner eigenen Werke. Als solcher ging er 1842 nach Nordamerika, wo er von Triumph zu Triumph zog. Manche Auswüchse des amerikanischen Lebens haben ihn leider zu einseitigen Urteilen über das Land gereizt, welches er immerhin nur sehr oberflächlich kannte. Seine *American Notes* haben in Amerika seinerzeit viel böses Blut gemacht; doch sind ihm die Amerikaner 1868 bei einer abermaligen Vorlesungsreise mit einem wo möglich noch herzlicheren Empfang als früher begegnet.

Die beste Frucht seiner ersten Reise nach den Vereinigten Staaten: *Martin Chuzzlewit*, ist das Stärkste, was Dickens gegen das Erblaster des angelsächsischen Stammes, den heuchlerischen „*Cant*" geschrieben. Die Figur des Mr. Pecksniff ist in ihrer Art eine Schöpfung, die sich sehr gut neben Molières Tartuffe sehen lassen kann.

Den Höhepunkt seines Könnens bezeichnen die drei Romane *Dombey and Son* (1847), *David Copperfield* (1849) und *Bleak-house* (1853). Namentlich ist der zweite ein Lieblings-Buch der englischen wie deutschen Leser geworden. Für die Kenner des äußeren Lebensganges des Verfassers mag einen besonderen Reiz bilden, dass Dickens in *David Copperfield* viele eigene Erlebnisse beschrieben hat; indessen unabhängig davon nimmt der köstliche Humor und das Interesse an der Erzählung selber jeden Leser unwiderstehlich gefangen. An unvergesslichen Gestalten ist *David Copperfield* reicher als irgend ein andrer Dickens'scher Roman. — In *Bleak-house* stört das Vorwiegen des Sensationellen einigermaßen; doch ist gerade dieser Roman der künstlerisch bestgebaute, wie er erfahrungsmäßig auch der spannendste von Dickens ist. Einen verhängnisvollen Einfluss auf die künstlerische Durcharbeitung seiner Werke hat ihre Erscheinungsweise in Monatsheften gehabt: viele Romane begannen zu erscheinen, bevor sie im Manuskript vollendet waren*). Die Rücksicht auf das sehr gemischte Publikum, welches diese Monatshefte kaufte, verführte Dickens zu manchen unleugbaren, groben Geschmacklosigkeiten, wie z. B. der unerträglichen „Selbstverbrennung" des alten Säufers in *Bleak-house*.

In seinen letzten Romanen *Little Dorrit* und *Our mutual friend* macht sich der Hauptfehler des englischen Romans: die Weitschweifigkeit, am unangenehmsten geltend. Ähnliches gilt auch von *Master Humphrey's Clock*, *Barnaby Rudge* und *The old curiosity-shop*. In dem letzteren der ebengenannten entschädigt freilich die Figur der „kleinen Nell" für viele Längen und Wiederholungen.

Zu den beliebtesten seiner Werke gehören die kleinen „Weihnachtsgeschichten", unter denen namentlich *A Christmas carol*, aber auch *A cricket on the hearth* sich in Deutschland einer wolverdienten

---

*) Das *South Kensington-Museum* in London besitzt mehrere vollständige Manuskripte Dickens'scher Romane.

Bekanntheit erfreuen. Überhaupt gehört Dickens in Deutschland zu den Schriftstellern, die als Hausfreunde jeder bücherlesenden Familie zu bezeichnen sind.

Auch ist sein Einfluss auf den deutschen Roman vielfach zu verspüren; namentlich hat Friedrich Spielhagen ihm manches zu verdanken. *David Copperfield* und „Hammer und Ambos", sind in Geist wie Handlung mehr mit einander verwandt, als Spielhagen selbst sich vielleicht bewusst gewesen. Dickens überragt seinen deutschen Schüler durch die verklärende Macht des Humors, welche Spielhagen versagt ist; dieser seinen Meister durch die tiefere Erfassung der gesellschaftlichen Probleme.

Die drei großen Romandichter Englands im 19. Jahrhundert lassen sich, rein äußerlich, nach den Schichten der Gesellschaft unterscheiden, welche sie mit Vorliebe schildern. Man könnte sagen Dickens ist am besten im Osten und Südosten Londons, den Quartiren der Arbeit, der Armut und des Verbrechens zu Hause; Bulwer verlässt nicht gern das Westend; Thackerays Gebiet ist das, wo Aristokratie und Mittelstand *Nobility* und *Gentry*, einander begegnen. Dazu würde sich dann George Elliot als Vertreterin der Provinz im Roman gesellen.

Beliebt in dem Grade, wie Dickens, oder auch nur wie Bulwer, ist **William Thackeray** (1811—1863) nie gewesen. Dazu nahm er es mit seiner Aufgabe zu bitterernst. Es sind nicht nur die Könige, welche die Wahrheit nicht hören wollen. Eine von Thackerays unerschöpflichen Quellen des Spottes lieferte ihm der „Snobbismus", jene unübersetzbare Mischung aus Eitelkeit, Würdelosigkeit und Philistertum. Ein ganzes Buch, eines seiner grausam-lustigsten: *The book of Snobs*, ist dieser ewigen Zielscheibe seines Witzes gewidmet. Nun haben wir aber alle — wenigstens versichert uns Thackeray das, und wir glauben es ihm leider — alle einen oder zwei Gran des *Snob*tums in uns, und da niemand einen Spiegel gern im Zimmer hat, der ihn genau so hässlich oder mittelmäßig erscheinen lässt, wie er in Wirklichkeit sein mag, so lesen wir Thackerays Schriften bei weitem nicht mit dem behaglichen Gefühl der Selbstzufriedenheit, welches Dickens in uns erweckt. Dickens' Schurken sind so ganz Schurken, dass selbst die Sündigsten unter uns sich getröstet in die Brust werfen, in dem Gefühl, nicht so zu sein wie jene. Thackeray dagegen bevorzugt die Personen, mit

denen wir, wenn wir ehrlich gegen uns sein wollen, eine verzweifelte Ähnlichkeit haben: die mittelmäßigen, und das passt uns nicht. Wir sind durch die Mehrzahl der Romane, die wir gelesen, an die Gesellschaft von vollendeten Helden und Heldinnen, oder an die von vollkommenen Schurken gewöhnt, und nun sollen wir Romane lesen, die so wenig Heldenhaftes in ihren Personen aufweisen! Nannte doch Thackeray seinen ersten größeren Roman *Vanity Fair: „A novel without a hero“*, einen Roman ohne einen Helden.

Dickens hatte insofern den Anfang damit gemacht, die romantische Gewohnheit der Mustermenschen und Prinzen aus Genieland aus dem Roman zu verbannen, als er zu den niederen Ständen sich herabbegab. Aber er war dabei in den Fehler verfallen, diese gewöhnlichen, niederen Menschen gar zu sehr in das Bereich des Engelhaften oder Teuflischen zu befördern. Thackeray macht seine Menschen zu Romanzwecken nicht besonders zurecht; er nimmt sie, wie der Riese in Brobdingnag den Gulliver, in die Hände und zeichnet sie fein säuberlich auf weißes Papier; oder er macht es wie der kluge Mann in Andersens Märchen, der den trüben Wassertropfen unter dem Vergrößerungsglas betrachtet und ausruft: pfui, wie das krabbelt! Wenn wir gewisse Episoden in *Pendennis*, in *Vanity Fair* und in *The Newcomes* lesen, durchschauert es uns in dem Gefühl: hier ist wieder einmal einer von den wenigen Dichtern, die uns das tiefste Geheimnis unseres eigenen Herzens ins Angesicht zu sagen wagen.

Seine litterarische Laufbahn ist Thackeray nicht so leicht geworden, wie Dickens. Er hat eine glücklichere Jugend verlebt, als dieser, aber in seinen ersten Mannesjahren einen harten Kampf um das litterarische Dasein bestehen müssen. Mitarbeiter an verschiedenen Zeitschriften, namentlich an dem seinem starken Hange zur Parodie das richtige Tummelfeld bietenden *Punch*; ein Feuilletonist, wie man auf dem Festland sagt; Verfertiger von witziger Kleinware: so hat Thackeray ein volles Jahrzehnt (von 1837—1847) verbracht, ohne durch einen entscheidenden Treffer seine Begabung als Sittenschilderer im großen Stil zu bekunden. Nutzlos ist indessen auch diese Lehrzeit für ihn nicht verstrichen: er hat Reisen gemacht, u. a. Goethe in Weimar besucht, Menschen beobachtet und seine Waffe blank und scharf geschliffen: die wunderbare Sprache des Spottes, des Pathos und des — Cynismus, die ihn als ebenbürtigen

Schriftsteller neben Swift stellt. Sein Gemüt war nicht swiftisch; wol war er nicht so vertrauensselig im Glauben an den Sieg des Guten, wie Dickens, aber seine Schriften hinterlassen nur in vereinzelten Fällen jenen scharfen Stachel der Menschenverachtung, ohne den fast kein Werk von Swift ist. Von den kleineren Skizzen komischen Inhalts erwähne ich, außer dem köstlichen *Book of Snobs* (1843): *The Hoggarty Diamond*, ein wahres Juwel von Satire und Witz. — *The Yellowplush correspondence*, die zwerchfellerschütternden Denkwürdigkeiten eines Lakaien, — die Sammlung novellistischer Parodien unter dem Titel: *Punch's prize-novelists*, von denen die auf *Coningsby* („*Codlingsby*" bei Thackeray) von Disraeli die gelungenste*) — und die *Kickleburys on the Rhine*, eine Verspottung des reisenden Engländertums, wie sie blutiger nie geschrieben worden. Die *Times* ereiferte sich wegen dieser drastischen Satire nicht wenig über Thackerays „Cynismus".

Ich füge, um mit den kleineren Schriften abzuschließen, noch hinzu, dass es von Thackeray auch einen Band *Ballads* gibt, überwiegend humoristischen oder parodistischen Inhalts, und dass er sich als Meister kulturgeschichtlicher Schilderung erwies in seinen beiden Vorlesungscyklen: *The English humourists of the XVIII. century* und *The four Georges*. Die englische Essay-Litteratur hat nichts aufzuweisen, was an Anmut und Witz diesen prächtigen Werken gleichkommt. Sie sind von einer ganz französischen Leichtfüßigkeit, wiewol man überall die Gründlichkeit der Studien alter Litteratur und Kultur herausfühlt. Beide Arbeiten sind nur als die Späne zu betrachten, die bei der Vorarbeit zu Thackerays wertvollstem Roman: *Henry Esmond* und zu dessen Fortsetzung *The Virginians* abfielen.

Vanity Fair („Der Jahrmarkt des Lebens" hat man es deutsch genannt) erschien 1848 und stellte Thackeray in eine Reihe mit den größten Erzählern. Eine nicht übermäßig fesselnde Fabel; aber welche erschreckende Wahrhaftigkeit in den Charakteren! Gewiss, das war der Roman „ohne Helden", ohne aufregende Begebenheiten, frei von Sensation, kein Mord, keine Testamentfälschung, keine großen

---

*) Es ist merkwürdig, wie vortrefflich gerade Parodien auf Disraelis Schreibart gelingen! Man vergleiche auch Bret Hartes Parodie auf *Lothair* in seinen *Condensed Novels*.

Tugenden und keine schauderhaften Laster, denn selbst Becky Sharp, die bekannteste Figur Thackerays, ist nur eine Katze, höchstens eine Tigerkatze, keine Tigerin. Und wie in *Vanity Fair* das englische Mittelstandsleben geschildert ist! Unbarmherzig ist Thackeray mit diesem verhätschelten Kinde des neueren englischen Romanes umgegangen: der „ehrbare“, der „tüchtige“, und wie des auch anderswo gepriesenen Mittelstandes Lobestitel lauten, — bei Thackeray wird die ganze philiströse, niedrige, zum Guten zu faule, zum Schlechten zu feige Mittelstandsmoral dem hochverehrten Publico an einer Anzahl nicht übertriebener Exemplare vorgeführt. Sich selbst hält Thackeray im Hintergrunde; er polemisirt nicht. Er scheint zu sagen: so ist die Gesellschaft, so habe ich wenigstens sie gesehen: meine Schuld ist es nicht, dass sie nicht besser ist.

Kurze Zeit nach dem Erscheinen von *Vanity Fair* machte er mit dem Roman *Pendennis* (1850) den Versuch, einen Roman mit einem Helden zu schreiben; aber „Held“ in Thackerays Sinne verstanden: Pendennis ist ein leidlich talentvoller, leidlich braver, leidlich leichtsinniger Junge und Jüngling, der sicher von jedem Leser einen Zug hat, der nichts besonders Gutes noch Schlechtes noch Großes tut, der nichts ist als ein Menschenkind in all seiner Irdischkeit, ähnlich wie es Fieldings Tom Jones gewesen. Eine so hervorstechende Figur wie Becky Sharp ist Thackeray in diesem zweiten Roman des wirklichen Lebens nicht geglückt; doch wird kein Leser die Schauspielerin und ihren Vater, Miss Fotheringay und Costigan, vergessen haben. Wie echt ist die ganze Episode der Liebe des Knaben Pendennis zu der Koulissendame! Und eine Figur von so rührender Lieblichkeit wie die Lauras ist Thackeray nachmals auch nicht wieder geglückt.

Am bekanntesten und beliebtesten in England wie in Deutschland sind die erwähnten zwei Romane; künstlerisch höher, ohne an inhaltlichem Interesse einzubüßen, dünken mir die beiden Romane *Henry Esmond* (1857) und *The Virginians* (1857), jener wurzelnd in der Zeit der Königin Anna, dieser in der Georgs II. Nicht eigentlich historische Romane, denn die geschichtlichen Persönlichkeiten haben darin keinen entscheidenden Einfluss auf das Leben der geschilderten Menschen, aber voll jenes wahrhaft historischen Geistes, der dem Dichter meist in höherem Maße zu eigen ist als dem Dokumentenkenner. Mir sind wenige Vergangenheitsromane

bekannt, bei deren Lektüre mein Gefühl der greifbaren Wirklichkeit so mächtig war wie in diesen beiden von Thackeray. In dem Punkte ist er Walter Scott völlig ebenbürtig: auch er erzeugt in uns die Zeitstimmung, wie wir sie durch die Litteratur der zugrunde gelegten Perioden empfangen. Man wundert sich, wenn man diese Romane liest, warum nicht Addison oder Steele dergleichen geschrieben haben.

Einen „moralischen" Roman, d. h. einen mit einer deutlich ausgesprochenen Morallehre, hat Thackeray nur einmal geschrieben: *The Newcomes* (1853); er behandelt das Leid und Unheil einer unglücklichen Ehe. Ein trübseliges Buch, bei allem Glanz der Erzählung. Nur die Figur des Obersten Newcome in ihrer Großheit vermag der Lektüre das Niederdrückende in etwas zu benehmen.

Sein letzter Roman: „Philips Abenteuer auf seinem Wege durch die Welt" (1862) ist nicht sonderlich originell; eine Art von „Pendennis", nur milder, versöhnlicher im Ton.

Thackeray starb in der Vollkraft seiner Mannesjahre; ein plötzlicher Tod setzte am 24. December 1863 seiner bis dahin in stetem Aufsteigen begriffenen Gestaltungskraft ein Ende.

Er hat einen nicht ganz seiner unwürdigen Nachfolger, den mittlerweile auch dahingeschiedenen **Anthony Trollope** (1815—1883). Trollope ist durch die Vielschreiberei an der Entfaltung seines unleugbaren Talentes der lebenswahren Gesellschaftsschilderung gehindert worden. Man schreibt nicht in 35 Jahren die mehr als doppelte Zahl von dreibändigen Romanen, ohne ins Handwerkmäßige zu verfallen. Zwar treten dieselben Helden und Heldinnen bei Trollope in mehr als einem Roman auf (etwa wie bei Balzac) und die Erfindungsmühe wird dem Verfasser erleichtert; doch er macht sich auch keine besonderen Sorgen um das, was aus den Helden in ihrer neuen Verkörperung wird. Wie bei keinem zweiten Schriftsteller von einiger Bedeutung hat man so sehr wie bei Trollope das Gefühl, dass er ins Blaue hinein schreibt, ohne Plan und Ziel.

Alle Titel seiner Romane zu nennen ist unmöglich und überflüssig; allenfalls empfehle ich als die besseren der mir bekannten etwa 20 von mehr als 75: *Barchester Towers*, *The three clerks*, *The Eustace diamonds* (ein nicht übler Versuch. einen Frauencharakter

à la Becky Sharp zu schaffen), die Romangruppe über Phineas Finn und *The Prime Minister.*

Trollope verschmäht kein Mittel, um den Leser zu fesseln: natürlich weist er auch einen kleinen Mord oder ein sonstiges Requisit des Sensationsromanes nicht zurück; aber am liebsten ergeht er sich doch in der wortgetreuen Wiedergabe dês englischen Salonlebens der höheren Stände. Keiner seiner Romane, in denen nicht mindestens ein Unterstaatssekretär vorkommt, und mit Herzögen und Herzoginnen, vom Kleinadel gar nicht zu reden, ist er auf sehr vertrautem Fusse. Wie das schwatzt und intriguirt, Thee trinkt und Roastbeef verzehrt', sich über die Schicksalsfrage nach dem „Wie viel jährlich?“ den Hohlkopf zerbricht und — uns sachte aber sicher in den Schlaf lullt! In etwa 10 Jahren wird man schwerlich noch einen einzigen seiner Romane lesen; aber der Kulturhistoriker im 20. Jahrhundert wird, wenn er von Trollope überhaupt noch wissen sollte, gut tun, sich bei ihm Rat zu erholen über das Gesellschaftsleben Englands im 19. Jahrhundert. Seine Romane sind, bei all ihrer Oberflächlichkeit, „*documents humains*“, kulturhistorische Aktenstücke. Von Trollope rührt auch eine vorzügliche Schrift über Thackeray her in der Sammlung von Monographien: „*English Men of Letters*“ (London, Macmillan).

In einem späteren Kapitel werde ich auf die Schar von weiblichen Romanverfertigern zu sprechen kommen, die gegenwärtig die englische Erzählungslitteratur zu einer narkotischen Altweibergesellschaft machen. Indem ich George Eliot mit den drei andern großen Romandichtern zusammenstelle, will ich zugleich den Grad der Schätzung ausdrücken, die an der größten englischen Schriftstellerin eine der männlichen Gestaltungskraft durchaus ebenbürtige Gabe anerkennt.

Mit **George Eliot** (1820—1880) ist Englands letzter Romandichter von Bedeutung gestorben, und bei dem gegenwärtigen Zustande der englischen Litteratur überhaupt muss ich sagen, dass das Jahr 1880, George Eliots Sterbejahr, den Abschluss eines dichterischen Zeitabschnitts für England bedeutet. Carlyle hat sie um wenige Wochen überlebt, und die jetzt noch lebenden Dichter von Bedeutung, wie Tennyson, sind litterarisch nicht mehr vorhanden.

George Eliot (mit ihrem Mädchennamen Mary Anne Evans)

ist die Vertreterin des philosophischen Romans: nicht, wie Bulwer, jener Art der Philosophie, die im Munde der Romanhelden als geistreiches Paradoxon sich sehr interessant ausnimmt, aber uns durch die Grundsatzlosigkeit ermüdet und verwirrt: sondern der Durchdringung der Handlung und der Personen mit dem Geiste einer durch eigenes Nachdenken wie durch das Studium fremder Weisheit gewonnenen reifen und großen Weltanschauung. Die Philosophie der Pflichterfüllung, des kategorischen Imperativs des Rechttuns nach bestem Wissen: das ist der Kernpunkt der Romandichtung George Eliots.

Doch würde diese Durchtränkung des Romans mit philosophischem Gehalt allein nicht ausgereicht haben, um selbst die höhergebildeten Kreise des Leserpublikums ihr zu gewinnen, hätte sie nicht auch das allererste Erfordernis des Romandichters erfüllt: lebensechte Menschen und wahrhaftige Abbilder des Lebens seiner Zeit zu schaffen. In diesem Punkt steht George Eliot kaum einem ihrer berühmten männlichen Genossen nach; ja sie hat sogar eine ganz neue Bereicherung in den modernen englischen Roman höherer Ordnung hineingetragen: die treue Schilderung und zugleich dichterische Verherrlichung des provinzialen Kleinlebens.

George Eliot ist in deutscher Schule groß geworden. Mit der Kenntnis der neueren englischen Philosophie ausgerüstet, hat sie ihre bewundernswerte geistige Freiheit doch erst errungen durch das Studium von David Strauß und Ludwig Feuerbach. Sie hat „Das Leben Jesu“ und „Das Wesen des Christentums“ ins Englische übersetzt und damit ihre Tätigkeit als Schriftstellerin begonnen (1846 bezw. 1853).

Ihr erster Versuch auf dem Gebiete der Erzählung waren die *Scenes of clerical life* (1854), in denen ihre besten Eigenschaften eigentlich alle schon zu finden sind: die liebevolle, ja zärtliche Art der Beobachtung des Kleinlebens, die Schärfe der Konturen, der überraschend feine Blick für das Seelenleben einfacher Naturen. Ebenso überzeugend wie bei Thackeray lehrt jeder ihrer Romane, dass es nicht Sache des Modells, sondern des Dichters ist, uns die geschilderten Menschen interessant zu machen. Mit *Adam Bede* (1859) schuf George Eliot ihren ersten größeren Roman, der ihre Bedeutung begründete. Er, sowie *The mill on the floss* (1860) und *Silas Marner* (1861) sind wol diejenigen ihrer Erzählungen, welche

sich dem Gedächtnis der meisten Leser am tiefsten einprägen, nicht zum wenigsten durch ihre — Kürze. Auch George Eliot krankt nämlich an dem Nationalgebrechen des englischen Romans: der Länge. Ihr bedeutsamster, in der Charakterschilderung ohne Widerrede kunstvollster Roman *Middlemarch* (1871) hat schon manchen Leser durch seinen Umfang abgeschreckt.

Am genussreichsten ist George Eiot da, wo sie sich auf heimatlichem Boden hält, besonders auf dem der Provinz. Der historische Roman *Romola* (1863), mit all seiner farbenreich Neubelebung der italienischen Renaissance-Zeit, kommt an Treue und darum an unmittelbarer Wirkung ihren Romanen englischen Gepräges nicht gleich.

Middlemarch bezeichnet meiner Ansicht nach den Höhepunkt in George Eliots Schaffen. Ein Frauencharakter wie der Dorotheens war allein einer Frau zu zeichnen möglich. Er übertrifft alles, was George Sand an poetischen und phantastischen Frauengestalten erfunden. — In *Felix Holt* (1866) und *Daniel Deronda* sind noch viele Stellen, in denen die alte Kraft der Darstellung und der Charakterzeichnung durchbricht; aber es fehlt an der Straffheit und Planmäßigkeit des Aufbaues. Ihr letztes Werk: *The impressions of Theophrastus Such* ist ein geistreiches, aber zusammenhangloses Buch.

George Eliot ist auch mit metrischen Dichtungen aufgetreten. Das Drama-Epos *The Spanish Gypsy* (1867) ist formlos, viel zu lang und leidet an dem Überfluss an Nachdenklichkeit, der George Eliot sichtbar verhindert hat, ein reines poetisches Gefühl zu einfachem Ausdruck zu bringen.

Viel Schönes dagegen findet sich in der Gedichtsammlung *Jubal and other poems* (1874).*) Eigentliche Lyrik gelingt ihr nie, doch macht das folgende kleine Gedicht, gewiss selbst manchen Lesern von George Eliot unbekannt, einen tiefen Eindruck·

*) Eine Gesamtausgabe von George Eliots Werken erschien bei Blackwood (Edinburg). Die Tauchnitz-Sammlung enthält alles Beste von ihr; *Middlemarch* ist in *Asher's Collection* zu finden. — Ihre Romane sind sämtlich ins Deutsche übsrsetzt. — Ein gutes Lebensbild der Dichterin bietet „George Eliot“ von der talentvollen Dichterin Mathilde Blind (London. 1883), der Verfasserin von *The profecy of St. Oran.*

Sweet evenings come and go, love,
They came and went of yore:
This evening of our life, love,
Shall go and come no more.

The daisies will be there, love,
The stars in heaven will shine:
I shall not feel thy wish, love,
Nor thou my hand in thine.

When we have passed away, love,
All things will keep their name;
But yet no life on earth, love,
With ours will be the same.

A better time will come, love,
And better souls be born:
I would not be the best, love,
To leave thee now forlorn.

In dem schönen Schlussgedicht hat George Eliot ihs Glaubensbekenntnis abgelegt. Es enthält vielleicht keine Poesie im strengen Wortsinn, aber es erhebt den Geist, ganz wie echte Poesie, in das Reich des Unirdischen. Einige Verse deraus mögen zur Lektüre des Ganzen anregen:

O may I join the choir invisible
Of those immortal dead who live again
In minds made better by their presence: live
In pulses stirred to generosity,
In deeds of daring rectitude, in scorn
For miserable aims that end with self,
In thoughts sublime that pierce the night like stars,
And with their mild persistence urge man's search
To vaster issues.
So to live is heaven:
To make undying music in the world,
Breathing as beauteous order that controls
With growing sway the growing life of man — —
— — This is life to come. — —
May I reach
That purest heaven, be to other souls
The cup of strength in some great agony,
Enkindle generous ardour, feed pure love,
Beget the smiles that have no cruelty —
Be the sweet presence of a good diffused,
And in diffusion ever more intense.
So shall I join the choir invisible
Whose music is the gladness of the world.

Über George Eliots persönliche Verhältnisse sei bemerkt, dass sie mit dem Historiker und Biographen George Henry Lewes (dem Verfasser der bekannten Goethe-Biographie) bis an dessen Tod in einem Verhältnisse lebte, welches der gesetzlichen Förmlichkeiten nicht bedurfte, um eine ideale Ehe zu sein.

Drittes Kapitel.

Der Roman.

III.

Die Zeitgenossen.

Schon heute, wenige Jahre nach seinem Tode, begreift man es nicht mehr, wie man in England und in der Englisch lesenden Welt jemals einen Schriftsteller wie **Benjamin Disraeli** (1804 bis 1881) zu den nennenswerten hat zählen können. Es muss das unübertreffliche Aplomb dieses verwegenen Mannes gewesen sein, das seine Zeitgenossen verblüffte und aus dem mittelbegüterten, mittelbegabten Abkömmling einer selbst in England damals nicht gleichberechtigten fremden Race einen vielgelesenen Romanschreiber, einen Günstling des hohen Adels und seiner Königin, einen Premierminister Englands und einen Earl of Beaconsfield gemacht hat.

Seine politischen Verdienste oder Unverdienste kümmern uns hier weniger. Er hat der konservativen Partei in England für einige Zeit einen festen Halt gegeben, hat verschiedene Inseln und Halbinseln annektirt, die Schuldenlast Englands um viele Millionen vermehrt, aus der Königin von Großbritannien eine Kaiserin von Indien gemacht, und vor allem gilt er als der Begründer dessen, was man in der Geschichte des englischen politischen Lebens „das junge England“ nennt. Ein sehr wirrer Begriff, der als greifbaren Gehalt etwa dies aufweist: gegen den Übermut der zur Herrschaft gelangten Mittelstände gibt es zu Gunsten des dadurch zu Heloten gemachten Proletariats nur ein Mittel: Stärkung der königlichen Gewalt und zugleich Stärkung der bevorrechteten Stände, also der Aristokratie — als Schutz des vierten Standes gegen den dritten. Es ist dasselbe Rezept, welches gegenwärtig auch in andern Ländern unter den verschiedensten Formen befolgt wird; in Frankreich nennt man es „Rettung der Gesellschaft“ (geschieht meist mit Kartätschen), anderswo „Schutz der Schwachen“. Irgendeinen praktischen Erfolg haben Disraeli und seine unter dem Namen „Jingos“ bekannten Anhänger auf diesem Gebiet nicht erreicht. Das Proletariat ist in England so zahlreich und politisch rechtlos wie je, die

Aristokratie und Plutokratie teilen sich nach wie vor in Englands Boden, Macht und Herrlichkeit. Auch sei erwähnt, dass selten ein Premierminister durch eine imposantere Majorität bei Neuwahlen gestürzt wurde, als Beaconsfield (1880), und zwar kurz nach seinem vermeintlich größten Erfolge, dem Friedensvertrage von Berlin (1879). Er hat noch das Zusammenbrechen seines durch Phrasen zusammengehaltenen politischen Kartenhauses erlebt.

Was seine Tätigkeit als Schriftsteller betrifft, so sind herbere Urteile als über sein letztes Buch, welches den Abschluss seines erfahrungsreichen Lebens bilden sollte: *Endymion* (1880), selten in der englischen und fremden Presse geäußert worden. B. Disraeli wird als Romandichter in kurzer Zeit völlig vergessen sein, und das mit vollem Recht. Eine weniger künstlerische, ja litterarische Art der Darstellung gibt es kaum. Seine Sprache ist die eines unreifen Dilettanten, entweder hochtrabend wie in einer Ritter- und Räubergeschichte, oder abgedroschen wie im Feuilleton einer Provinzzeitung. Er begann, wie Southey, mit einer Rechtfertigung des Königsmordes in seinem *Revolutionary Epick* (1834), ein sehr beliebter Anfang nachmaliger Konservativer, wie es scheint. Seine ersten Romane: *Vivian Gray* (1825), *Henrietta Temple*, *Contarini Fleming* machten kein besonderes Aufsehen. Leicht ist ihm seine Laufbahn, als Schriftsteller wie als Politiker, überhaupt nicht geworden; nur seine eiserne Zähigkeit, die beste Eigenschaft seines Stammes, hat ihn endlich ans Ziel gebracht. *Venetia* (1837), unter mannigfacher Verkleidung eine Geschichte von Byrons und Shelleys Leben, enthält einige nicht üble Stellen, doch ist das Buch im ganzen in demselben lächerlichen Stil abgefasst, der die Grenze zwischen Ernst und unabsichtlicher Selbstparodie bei Disraeli fortwährend verwischt. Durchaus nichts Besseres lässt sich sagen von *Alroy*, *Coningsby*, *Sybil*, *Lothair*, und wie seine unmöglichen, unlesbaren Stümpereien sonst heißen. Langweilig, wie selbst englische Romane es selten sind; mit der Lebensauffassung eines Emporkömmlings, der in Verzückung gerät beim Anblick reichmöblirter Wohnräume oder beim Anhören eines vornehmen Titels und Namens, und mit der Sprache eines Kolportageschriftstellers, sind sie vielleicht das Wertloseste, was die englische Novellistik hervorgebracht hat. Nicht einmal als treue Abbilder der höheren englischen Gesellschaft können sie gelten, odor zum mindesten ist das bischen

Wahrheit aufgelöst in einem Meer von Fantasterei und völligem Unsinn.

Am widerwärtigsten wirkt der letzte seiner Romane, der schon erwähnte *Endymion*, die Geschichte eines mittelmäßigen hübschen Jungen, der es durch — ja wodurch? — bis zum Staatssekretär bringt. In diesem Roman gesellt sich zu der Unbildung des Stils noch ein abstoßender Cynismus der Lebensauffassung.

Als bester Beweis dafür, wie weit man es ohne schriftstellerisches Talent in der litterarischen Geltung, wenn auch natürlich nur einer vorübergehenden, bringen kann, wird Disraeli noch lange genannt werden.

Die Menge der englischen Romanschriftsteller zweiten und tieferen Ranges macht eine eingehende Betrachtung jedes einzelnen unmöglich. Auch die Unterabteilung in Gruppen ist schwierig, da so ziemlich jeder, entsprechend dem Grundsatz der Arbeitsteilung, ein besonderes Gebiet behandelt.

Am stärksten vertreten ist der Sensationsroman. In ihm arbeiten Männer und Frauen Jahr aus Jahr ein mit unerschöpflicher Fruchtbarkeit, und die Gunst der Leser bleibt ihnen treu. Der geschickteste unter ihnen ist **Wilkie Collins** (geboren 1824). Er hat nicht seinesgleichen in der ausgeklügelten Spannung, mit welcher er den Leser an seine Bücher fesselt. Uns schauert dabei die Haut und wir möchten aufhören, aber der Zauber hält uns gefangen und wir müssen alle Schrecken durchkosten bis ans Ende. Seine „Dame in Weiß“ (1860) wirkt wie ein Alpdruck; aber Collins' Talent der scheinbar folgerichtigen Entwickelung der Fabel und der Charaktere zwingt uns in seinen Bann. Übrigens ist eine Figur wie der Graf Fosco keine gewöhnliche Leistung. Die Zahl seiner Romane ist endlos; es genügt, die beiden besten außer der „Dame in Weiß“ zu nennen: *The moonstone* und *No name*. — Wenn man viel von Wilkie Collins gelesen, gerät man in einen Zustand, in dem man jeden Menschen, der einem begegnet, für den Träger irgendeines graulichen Geheimnisses hält. Man stumpft sich durch ihn allmählich gegen das Gruseln beim Gedanken an Mord und sonstige Verbrechen ab.

Ernst von Wolzogen hat eine anziehende Studie „Wilkie Collins“ geschrieben (1885).

Auch **Charles Reade** (1814—1885), dessen Tätigkeit als

Bühnendichter schon erwähnt wurde, (S. 493), hat mit Erfolg sensationelle Romane geschrieben und ihre Wirkung zu erhöhen gesucht durch die Beigabe einer guten Dosis landläufiger Moral, die keinem etwas schadet, aber auch keinem nützt. Seine Romane gleichen gutgelösten Schüleraufgaben über gewisse leichte moralische Probleme, so: *It is never too late to mend*, sein bester, *Take care whom you trust* und *Put yourself in his place*. Er erhebt sich selten über das Niveau des Zeittotschlagromans und erreicht Wilkie Collins bei weitem nicht an Fantasie noch an psychologischer Einsicht.

Als Künstler nicht höherstehend, dagegen sympathischer durch das Freisein von jeder moralisirenden Gespreiztheit, ist **Charles Lever** (1806—1872). Sein Sondergebiet war der irische Roman: *Charles O'Malley* und *Luttrel of Arran* sind ganz unterhaltende Geschichten und reich an Stoff zur Kunde von Land und Leuten in Irland.

Unter den jüngeren Novellisten herrscht ein lobenswertes Streben, sich dem Verlangen der Leser nach bloßer Unterhaltungs- und Sensations-Lektüre entziehen und den Roman auf ein höheres Gebiet zu erheben, sei es auf das der Sittenschilderung mit reformatorischer Nebenabsicht, sei es auf das der dichterischen Gestaltung sittlicher und gesellschaftlicher Probleme. Das Sensationelle wird von den ernsteren Romandichtern nur noch als Reizmittel benutzt, um den wertvolleren Inhalt zur Geltung zu bringen. **Thomas Hardy** (geboren 1840) ist einer der wenigen Erzähler, welche nicht bloß schreiben, weil dieses oder jenes „*Monthly*" einen neuen Roman von ihm verlangt. Sein Roman *Far from the madding crowd* (1874) darf als einer der besten nach Thackerays und Dickens Tode gerühmt werden. In der vollen Kraft der Mannesjahre stehend, verspricht Hardy noch vieles Erfreuliche.

Ähnliches gilt von **William Black** (geboren 1841), dessen Lieblingsgebiet das Leben des Volkes auf den Hebriden-Inseln ist. Dort ist er am besten zu Hause; Landschaft, Sprache und Charakter der Menschen sind ihm geläufig, und er erzielt mit ihnen schöne Wirkungen. Seine bekannteste Erzählung: *A princess of Thule* (1873) ist ein gutes Stück dichterischer Prosa; es erinnert im Ton manchmal an unsern Wilhelm Jensen. Black fängt leider an, sich der Vielschreiberei zu ergeben; doch schützt ihn sein poetischer

Rückhalt vor der Verwässerung, die viele seiner Kollegen nach dem ersten Dutzend ihrer Romane aus der Reihe der lesbaren Schriftsteller beseitigt hat.

Richard Blackmore (geboren 1825), hat in seinem schönen Roman *Lorna Doone* mit George Eliot in der poetisch-realistischen Schilderung des englischen Provinzlebens gewetteifert; er ist einer der liebenswürdigsten und zugleich interessantesten unter dem Chaos neuerer Romane und hat seinen Verfasser zu einem Liebling des besseren englischen Leserpublikums gemacht.

James Payn (geboren 1830) sei genannt, als einer der geschicktesten, aber zugleich ungleichartigsten neuerer Romanschriftsteller. Sein spannender, guterzählter Roman *By proxy* ist vielleicht das fesselndste und — dennoch trivialste Sensationswerk der neueren englischen Erzählungslitteratur. Der erste Band zeigt einen originellen Schriftsteller, der zweite einen ganz gewöhnlichen Zeilenschreiber. Er ist als ein Opfer der Nachgiebigkeit gegen den Geschmack des Leserpöbels zu beklagen. An Kraft der Erfindung kamen ihm in seinen guten Jahren (bis gegen das Ende der 70er) wenige Romanschreiber gleich.

Endlich ein freundliches, empfehlendes Wort über den Italiener durch Geburt und Engländer durch litterarische Wahl: **Giovanni Domenico Ruffini** (1807—1882), der durch Italiens unglückliche politische Geschichte in den 30er Jahren ins Ausland vertrieben, in England eine neue Heimat und ein dankbares Publikum für seine Werke fand. Ist schon die geistige Spannkraft staunenswert, mit welcher er der fremden Sprache im Mannesalter bis zur schriftstellerischen Verwertung mächtig wurde, so noch mehr die Feinheit der dichterischen Gestaltung in dem Gewande jener fremden Sprache. Seine Erzählung *Doctor Antonio* (1855), in Deutschland vielleicht noch beliebter als in England, ist ein ergreifender Beitrag zur Geschichte der Freiheitsbestrebungen in Italien und dabei ein ausgezeichneter Unterhaltungsroman.

Ruffini gehört zu den vielen italienischen Patrioten, denen England zu Ehren verholfen. Einer seiner Landsleute sei bei dieser Gelegenheit genannt als der bibliographische Reformator, dem die Bibliothek des *British Museum* ihren ersten Rang unter den Büchereien der Erde verdankt: Antonio Panizzi, gestorben 1879 als ihr Oberbibliothekar.

Eine besondere Gattung des Romans, die seit Defoe niemals ganz ohne Pflege geblieben, ist der Abenteuerroman. Der Urwald, der Ozean, überhaupt die ferne fremde Welt sind seine Voraussetzung. Der englische Abenteuerroman des 19. Jahrhunderts hat das moralisirende Beiwerk, welches in dem französischen und auch deutschen sich vordrängt, ausgeschieden; er will nichts als unterhalten, und da er sich an ein Alter wendet, in welchem man nur seine Fantasie, nicht den Verstand zu beschäftigen wünscht, so darf man mit seinen Vertretern nicht streng ins Gericht gehen.

Der beliebteste Verfasser von Seeromanen ist **Frederick Marryat** (1792—1848), ein außerordentlich fruchtbarer Erzähler, eine Art von zweiter Auflage Smolletts, den er sich augenscheinlich zum Muster genommen. Sein Lieblingsheld, und zugleich der aller seiner jugendlichen Leser, ist der „Midshipman", der als Admiral oder sonst etwas Großes endet und dem nachzueifern unser löblichstes Bestreben im Alter von 12 bis 16 ist. *Jacob Faithful*, *Peter Simple* (sein amüsantester), *Percival Keene* und so viele andere — wer erinnert sich nicht gern der Zeit, da er die Irrfahrten und Heldentaten dieser prächtigen Taugenichtse mit atemloser Spannung verschlungen! Marryats Platz ist nicht wieder ausgefüllt worden; an die Stelle der fantastischen Unterhaltung, welche wenigstens das poetische Gefühl der Jugend von früher rege hielt, ist heute die Sucht getreten, aus allem eine Quelle der Belehrung, d. h. der Anfüllung der jungen Köpfe mit Zahlen und anderem toten Wissen zu machen.

Im Urwald ist die Heimat der Romane von **Mayne-Reid** (geboren 1818), dem talentvollsten Nachfolger des Amerikaners Cooper. Mehr aber als die des letzteren wurzeln seine aufregenden Erzählungen von Indianern und ihren weißen Bekämpfern in wirklichen Erlebnissen. Mayne-Reid hat vieles von dem, was er so spannend zu erzählen weiß, selbst durchgemacht, die Streifzüge gegen die skalpgierigen Indianer (wovon *The scalp hunters* berichten) wie gegen die Tiger und andere Bestien des Waldes. Natürlich erhebt er keinen Anspruch, mehr zu sein, als ein guter Schriftsteller für halbwüchsige Knaben; aber diese seine Stellung füllt er ganz aus, und mehr kann man am Ende nicht zum Lobe eines Schriftstellers niederer Ordnung sagen.

Die Romanschriftstellerinnen.

Man wird durch die überwiegende Wertlosigkeit der Romane der lebenden weiblichen Schriftsteller oft verführt zu harten verallgemeinernden Urteilen. Man denkt meist an die berüchtigten beiden Damen Braddon und Wood, und lässt die ganze Gilde unter den Sünden dieser allerdings nichtsnutzigen Sudlerinnen leiden. Dass es keine zweite George Eliot gibt, ist wahr; aber es gibt auch keinen zweiten Thackeray oder Dickens. Die Durchschnittsleistung der weiblichen Romanschreiberei ist in England nicht wesentlich schlechter als die der männlichen.

Zeitlich an der Spitze der neueren Novellistinnen steht **Maria Edgeworth** (1767—1849), eine Irländerin, die Verfasserin einer Menge kleinerer Erzählungen moralischen Inhalts und einiger größerer Romane. Die letzteren behandeln meist das Leben der Irländer und befleißigen sich, dem unglücklichen Volke weise Lehren zu geben. Sie ermüden durch ihre Eintönigkeit und durch den Mangel an scharfer Charakteristik der Personen, sind aber ausgezeichnet durch die echt frauenhafte Kleinmalerei des irischen Volkslebens.

Auch **Jane Austen** (1775—1817) hat mit Vorliebe die Provinz geschildert; das patriarchalische Leben des Kleinadels und mittleren Gutsbesitzerstandes weiß sie aufs liebenswürdigste zu sehen und darzustellen. Von Leidenschaft keine Spur in diesen sanftmütigen Geschichten, es sei denn, dass man das Herzensleben einer regelrecht erzogenen englischen Miss einer Leidenschaft für fähig hält. Wir haben in Deutschland eine von alten Mädchen für junge geschriebene Litteratur, welche sich selbst als für „Backfische" bestimmt einführt: in diese Gattung gehören die Romane von Jane Austen, wie *Sense and sensibility* (1811), *Pride and prejudice*, *Mansfield Park*. In der Treue der Schilderung des Mittelklassenlebens wird sie kaum übertroffen; aber George Eliot hat zu dieser Treue auch die Poesie gefügt, welche Jane Austen mangelt. — Als Kuriosum sei angeführt, dass die Lektüre ihrer Romane das besondere Entzücken Macaulays bildete.

Ungleich höher als beide steht **Charlotte Brontë** (1816—1855), die Verfasserin von *Jane Eyre* (1847), einer Erzählung, die unsere Mütter einst zu Tränen gerührt und noch heute in der dramatischen

Verarbeitung durch Frau Birch-Pfeiffer als „Waise von Lowood“ die Vorstadttheater Deutschlands unsicher macht. Der Roman hat eine bemitleidenswerte Klasse des weiblichen Helotentums poetisch verherrlicht: die Gouvernante. Seit *Jane Eyre* ist die duldende und am Schluss triumphirende romantische Gouvernante ein kaum zu entbehrender Bestandteil des englischen wie des deutschen Frauenromans geworden. Zur Abwechselung tritt auch wol der gefährlich interessante Hauslehrer auf, aber die Gouvernante erfreut sich einer größeren Beliebtheit. Charlotte Brontë (auch als „Currer Bell“ bekannt) hat unsere Marlitt auf dem Gewissen. Übrigens muss man der Erzählungskunst und Kraft der Darstellung der jung gestorbenen Verfasserin volle Anerkennung widerfahren lassen; sie hat augenblicklich nicht viele ihrer würdige Nachfolgerinnen.

Ein sehr beliebtes Werk ist auch *John Halifax, Gentleman* (1851), gleichfalls von einer Frau herrührend: Miss **Dinah Muloch** (geboren 1826), jetzt Mrs. Craik. *John Halifax* gehört zu den lesenswertesten Romanen der leichteren Gattung. In ihren zahlreichen andern Romanen hat sie nie wieder die Frische und den gesunden Humor jener berühmten Erzählung erreicht.

Ein Blaustrumpf ganz absonderlicher Art ist **Ouida,** der Schriftstellername der Miss Louisa de la Ramée (geboren 1840, meist in und bei Florenz zu Hause). Sie sucht etwas darin, es den Franzosen gleich zu tun, d. h. den leichtfertigen unter den Franzosen, — und verfällt dabei zunehmend in eine unerträgliche Manirirtheit. Ihre Geschichten sind an sich gar nicht so übel erfunden, und hin und wieder gelingt ihr ein kecker Pinselstrich in der Charakterzeichnung, besonders in der von zweideutigen Frauen der großen Welt. Aber ihr Stil! Eine Mischung aus aufgedunsener Sentimentalität und erlogener Leichtgeschürztheit. Dazu das manchmal geradezu alberne Einstreuen französischer, italienischer und deutscher Brocken, — letztere immer falsch. Es ist schade um Ouidas schöne Erzählungskunst und ihren feinen Blick für die Schwächen der höheren Gesellschaft: selbst die, welche in ihr noch vor 7—8 Jahren ein Talent sahen, müssen jetzt die ganz gewöhnliche Handwerkerin erkennen. Zu ihren lesbaren Romanen gehört *Idalia* (1867), *Signa* (1875), *In a winter city* (1876) und *Ariadne* (1877). Der letztgenannte bezeichnet die Wendung in Ouidas Kunst: er enthält Poetisches, Triviales und vor allem Langweiliges in buntem Gemisch;

von da ab ist es stetig abwärts mit ihr gegangen. — Eines versteht sie gründlich: das italienische Leben von Hoch und Niedrig, sowie die Wechselbeziehungen, die sich zwischen den reisenden Engländern und den Italienern entwickeln; aber auch auf diesem Gebiet ertötet sie das Interesse durch die stete Wiederholung.

Ihr halten das Gegengewicht zwei ernsthafte, in Deutschland leider viel weniger bekannte Romanschriftstellerinnen, zuvörderst **Jean Ingelow** (geboren um 1830), die Verfasserin einer Anzahl zarter, wenn auch nicht besonders tiefer Gedichtsammlungen, darunter *Little Wonder-horn* (1871) die gehaltvollste. Neusterdings hat sie sich mit ihrem Roman *Sarah de Bérenger* (1881) eine hervorragende Stellung unter den englischen Erzählern in Prosa erobert. Jean Ingelow hat, nach dieser kraftvollen Probe zu schließen, sicher noch nicht ihr letztes Wort im Roman gesprochen.

Die andere Erzählerin von Wert ist **Elisabeth Lynn-Linton** (geboren 1822), gleich tüchtig in der spannenden wie in der psychologisch feindurchgearbeiteten Novelle. *The true history of Joshua Davidson* (1872) ist ein Roman Eliotschen Geistes, und von den mehr unterhaltenden sei *The atonement of Leam Dundas* als einer der besten neueren Romane zweiten Ranges warm empfohlen.

Litterarisch gänzlich wertlos und wol auch von den Verfasserinnen selbst nicht als litterarische Arbeiten beabsichtigte Romane sind die hunderte der Damen **Braddon** und **Wood.** Diese sind die Versorgerinnen der um jeden Preis nach Sensation verlangenden Leserwelt, überwiegend der weiblichen. Bewundernswert bleibt immerhin die Handfertigkeit, womit diese beiden Damen dem Bedürfnis ihrer Leserkreise nach Spannung zu genügen wissen. Mord, Bigamie, Fälschung, Kinderraub, Entführung, Diebstahl, alles was nur irgendwie den Leserpöbel — und er reicht sehr hoch hinauf! — fesseln kann: Fräulein Braddon und Frau Wood liefern es; selten in appetitlicher Form und regelmäßig in drei Bänden, indessen ihre Leser sind an dergleichen gewöhnt. Man tut vielleicht Unrecht, sich über diese beiden, gewiss sonst ganz harmlosen, Kolportageschriftstellerinnen ästhetisch zu ereifern, wäre nicht ihr Einfluss auf die Geschmacksverwilderung der Leserwelt bei der Masse ihrer Werke bedenklich. Es ist klar, dass die vielen tausende von leidlich gebildeten Frauen, die sich regelmäßig an Braddon und

Wood in den Schlaf lesen, allmählich zur Wertschätzung edlerer Lektüre unfähig werden. Das Trübseligste aber ist, dass fast sämtliche Romane dieser Frauen in den großen und kleinen deutschen Zeitungen als Unterhaltungsbeilage geboten werden.

Viertes Kapitel.

Die Wissenschaft.

England und Deutschland sind die beiden Länder, welche im 19. Jahrhundert mit ziemlich gleichem Erfolge um den Ruhm wetteifern, die Wissenschaft und die Litteratur der Wissenschaft als die Chorführer der Nationen zu vertreten. Es ist hier nicht der Ort, mich in den Streit um die Überlegenheit des einen oder des anderen Landes zu mischen; dass aber Deutschlands Einfluss von bestimmender Wirkung auf die Wendung der wissenschaftlichen Litteratur Englands im 19. Jahrhundert war und noch ist, wird selbst von den englischen Litteratur- und Kulturhistorikern eingeräumt. Carlyle, der Stolz Englands, einer seiner tiefsten Denker, verdankt seine Sonderstellung überwiegend deutschen Anregungen.

In dem engen Rahmen dieses Buches kann ich mich natürlich nur mit denjenigen Vertretern der englischen Wissenschaft eingehender beschäftigen, die in ihren Werken zugleich Bereicherungen der schönen Litteratur geliefert haben. Die Grenze freilich lässt sich hierbei sehr schwer ziehen: es ist anzunehmen, dass ein Werk wie Darwins *Origin of Species* (1859) auch in der Geschichte der englischen Litteratur noch nach hundert Jahren mit Ehren genannt werden wird; vielleicht dann nicht mehr so sehr wegen seiner wissenschaftlichen Bedeutung wie um seiner stilistischen Klarheit willen.

Auf die Geschichte des englischen Romans folgt ohne Zwang am besten die der neueren englischen Geschichtschreibung. An wissenschaftlich wertvollen Arbeiten über die Geschichte aller Völker und aller Zeiten haben wir Deutschen wol das Meiste geleistet, obgleich auch von den Engländern (und Amerikanern) auf einigen Gebieten Meisterwerke geliefert worden. Doch gebürt England der Ruhm, denjenigen Historiker hervorgebracht zu haben,

der zu dem Ruhme der Gelehrsamkeit und Gründlichkeit den höheren gefügt: den eines großen Prosaschriftstellers. Ich meine natürlich Macaulay.

Er hat eine stattliche Anzahl von nicht unbedeutenden Vorgängern gehabt. Archibald Alisons (1792—1867) *History of Europe* (von Beginn der französischen Revolution bis zur Restauration der Bourbonen) (1839—1843), in 10 Bänden, ist eine noch heute häufig zu Rate gezogene, ziemlich verlässliche und leidlich interessante Darstellung der bewegtesten Zeit der neueren Geschichte. Henry Hallams (1778—1859) geschichtliche Werke über das Mittelalter und die Entwickelung der englischen Verfassung, noch mehr seine „Einführung in die Litteratur Europas im 15—17. Jahrhundert“ sind Erzeugnisse einer ungeheuren Belesenheit und eines geschichtlichen Scharfblicks für die inneren Zusammenhänge von Staats- und Litteraturbegebenheiten. Im übrigen ist er kein anziehender Schriftsteller; er erwärmt sich selten, seine Darstellung schließt den Enthusiasmus aus, und in seinen ästhetischen Ansichten über Poesie ist er mehr ein Mann des 18. als des 19. Jahrhunderts. Im Grunde steht ihm Pope höher als Shakspeare.

Was **Thomas Babington Macaulay** (1800—1859) zum ersten Historiker der neueren Zeit macht, ist, dass er zugleich ein Dichter war. Ich verweise auf das Lied „Die Schlacht bei Naseby“ (S. 203), um das zu erhärten. Ein Historiker, der es zu einer so völligen Erfassung des Geistes und der Sprache vergangener Zeiten und Menschen gebracht hat wie in diesem Gedicht, wird erst recht im Stande sein, die äußeren Begebenheiten richtig darzustellen. Schon dass ein Historiker überhaupt sich dazu herbeilässt, historische Stoffe in Versen zu behandeln, ist ein so außergewöhnlicher Vorgang, dass er genügt Macaulays Auffassung vom Wesen der höheren Geschichtschreibung erkennen zu lassen. Außer der „Schlacht bei Naseby“ hat Macaulay gedichtet: „Die Schlacht bei Ivry“ und eine Sammlung von Balladen aus Roms ältester Geschichte und Sage: die *Lays of ancient Rome*. Jene wunderbare Wirkung der Echtheit wie in der „Schlacht bei Naseby“ hat er sonst nirgends wieder erreicht; doch enthalten manche der römischen Lieder Töne, die uns wie Stellen im Livius oder in den ältesten Urkunden Roms berühren.

Macaulay hat über das Wesen der Historik geschrieben (in seinem Essay über Hallam): „Geschichte, wenigstens in ihrem Zustande idealer Vollkommenheit, ist eine Mischung aus Poesie und Philosophie". Er geht davon aus, dass die absolute geschichtliche Wahrheit sich durch kein noch so tief eindringendes Studium der sogenannten Quellen feststellen lasse, sondern dass jeder Historiker im besten Falle nur ein lebendiges Bild der Vergangenheit geben könne, wie es sich in seinem Geiste zusammensetzt aus der Kenntnis der historischen Belegstücke und aus seiner subjektiven Art sie aufzufassen. Er hat das Studium der Tatsachen darum nicht verschmäht; wenige Historiker haben zu ihrer Arbeit eine gewaltigere Fülle von Belesenheit mitgebracht, als Macaulay, dessen Lesegier unheimlich war. Aber er wusste, dass alle Dokumente zusammengenommen noch nicht die wahre Geschichte enthalten, so wenig wie ein lebender Historiker im Stande wäre, seine eigene Zeit richtig darzustellen, auch wenn er alle Quellen der Belehrung gewissenhaft erforschte.

Macaulay ist es gelungen, das Studium der Geschichte in den weitesten Kreisen zu einer genussreichen Beschäftigung zu machen, weil er ein Künstler war. Es mag sein, dass sein Hauptwerk, die „Geschichte Englands von der Tronbesteigung Jakobs II." (1849, 1855 und 1859 in fünf Bänden erschienen) im einzelnen vielfach der Berichtigung bedarf. Das wird von jedem Geschichtswerk gelten, denn nach einem Menschenalter veraltet alles lediglich Tatsächliche. Dass aber der Wert dieses Buches als eines Kunstwerkes nicht gesunken ist, beweist seine weltweite Geltung nicht nur in England, sondern überall, wo man unter Geschichte nicht die gewissenhafte Erforschung eines Datums versteht, sondern die Neubelebung dessen, was die Zeit ins Reich des Todes geschwemmt.

Macaulays Stil ist klar, farbenreich, lebhaft, fast leidenschaftlich, und vor allem erfüllt von einer starken Persönlichkeit. Er verachtet die vielgepriesene „Objektivität". Aus jeder Zeile hören wir: „Ich, Thomas Macaulay, ein gewissenhafter Gelehrter und ein Freund der Freiheit, habe durch meine Studien dieses Ergebnis gefunden; ob die Sache, von einem Auge außerhalb der Erde angesehen, sich genau so zugetragen, wie ich sie schildere, weiß ich nicht; aber so habe *ich* sie gesehen." — Bekanntlich schreiben die meisten andern Historiker, namentlich die deutschen, mit der

Anmaßung, als spräche nicht ein Mensch, sondern die Geschichte selbst aus ihnen.

Das Geheimnis des Macaulayschen Stils ist die Antithese. Sie findet sich so häufig, dass man an studirte Absichtlichkeit glauben möchte, wenn nicht durch ihr häufiges Vorkommen in seinen Parlamentsreden*) die Natürlichkeit dieser Stileigenart bezeugt würde. Die Antithese entspricht ganz der historischen Auffassung Macaulays: die absolute geschichtliche Wahrheit ist auch dem größten Geiste unzugänglich; aus der Gegenüberstellung des Für und des Wider allein lässt sich eine leidliche Durchschnittswahrheit gewinnen.

Macaulay hatte beabsichtigt, seine Geschichte Englands bis auf die neuere Zeit zu führen, wenigstens bis zu dem Abschluss der durch die Revolution von 1688 begonnenen Periode der Befestigung bürgerlicher Freiheit, also bis zur Reformbill von 1832. Der Stoff wuchs ihm dermaßen unter der Arbeit, dass er nicht über die Regirungszeit Wilhelms III. hinauskam. Eigentlich sind die fünf Bände nur eine Darstellung der Entwickelung, die zur Vertreibung der Stuarts und zur *Declaration of Rights* unter Wilhelm III. führte, also eine Art von Geschichte der Entstehung des „Whiggismus."

Eine zweite Seite der Kunst Macaulays offenbaren seine *Essays*. Sie sind es, welche ihn vorzugsweise als Meister des Stils ausweisen. „Englands größter Essayschriftsteller" ist ein Titel, der ihm selbst von Feinden seiner historischen Methode zugestanden wird. Die meisten dieser Kabinetsstücke biographischer und kulturgeschichtlicher Malkunst sind auch in Deutschland allbekannt; namentlich die Essays über Lord Byron, über Warren Hastings, Machiavelli, Bacon und Milton gehören zu der selbstverständlichen Lektüre jedes Freundes englischer Litteratur. Macaulay besitzt die Zaubergabe, uns durch seine Beweisführung in den Essays auch da zu sich herüberzuziehen, wo wir ursprünglich ganz anderer Meinung waren. Wir mögen nach beendeter Lektüre zu unserer Meinung zurückkehren; während derselben stehen wir unter dem Banne dieses unwiderstehlichen Meisters des überzeugenden Wortes.

Er bereitete seine Werke vor wie ein Gelehrter, aber er schrieb sie wie ein Künstler. Wie sich alles leicht bei ihm liest, wie man

---

*) Diese wie Macaulays sämtliche Werke in der Tauchnitz-Sammlung. Übersetzt ist wol alles, was er geschrieben; manches mehrfach.

denkt, dies muss mit fliegender Feder aufs Papier geworfen sein; jedes Adjektiv, jeder Vergleich scheint uns das im gegebenen Falle einzig Mögliche zu sein. Aber man sehe seine Manuskripte, wovon das *British Museum* Proben zu Schau stellt, mit ihren unzähligen Korrekturen, und man wird die alte Erfahrung wieder bestätigt finden, dass nur dasjenige der Zeit trotzt, was mit ihrer Hilfe zustande gekommen.

Macaulays Leben hat sein Neffe George Trevelyan in dem anziehenden Werk *Life and Letters of Lord Macaulay* (Tauchnitz, vier Bände) beschrieben. Er tritt uns daraus als ein Mann von fleckenlosem Adel der Gesinnung entgegen; etwas kalten Herzens, außer für seine Verwandten; eine Zierde seiner politischen Partei und dennoch wolgelitten bei den Gegnern. Alles in allem eine der achtungswertesten Erscheinungen des öffentlichen und des litterarischen Lebens.

Neben Macaulay ist die eindruckvollste Erscheinung der schönwissenschaftlichen Litteratur neuester Zeit: **Thomas Carlyle** (1795—1881), gleich Macaulay Historiker und Essayist, aber ohne unmittelbare Beteiligung am öffentlichen Leben.

Carlyle ist die Verkörperung des trotzigen Individualismus. Ein puritanischer Schotte, klaräugig wie ein Falke und doch fantastisch wie nur je ein Schüler Jean Pauls; der auf die Spitze getriebene „*Common sense*“ und zugleich der mystische Grübler; vielleicht nicht sehr sympathisch, eckig, eigensinnig, von beleidigender Derbheit und Gereiztheit, aber eine große Individualität inmitten der immer herdenartiger werdenden modernen Menschheit.

So viel darf man schon jetzt, wenige Jahre nach des Greises Tode, aussprechen: ein Werk von bleibender Bedeutung, eines, das seinen Namen untilgbar den Gedenktafeln der Litteraturgeschichte, d. h. der Kunstgeschichte eingegraben, hat Carlyle in seinem 60jährigen Schaffen nicht geleistet. Auch seine „Geschichte der französischen Revolution“ (1837) und seine „Geschichte Friedrichs des Großen“ werden nie so sehr zu Standard-Werken der englischen Bildung werden, wie das von Macaulays „Geschichte Englands“ zu sagen ist, und von seinen Essays wird schwerlich einer um seines künstlerischen Wertes willen mit Vergnügen gelesen werden. Wer sich aber bis in die Tiefen seines Denkvermögens aufregen

lassen will, der lese Carlyle, gleichviel welche seiner zahlreichen Schriften.*)

Der Kern der Carlyleschen Anschauungsweise, eine Frucht seiner Erfüllung mit deutscher Philosophie und deutschem Individualismus, findet sich in seinen „Sechs Vorlesungen über Helden, Heldenverehrung und das Heroische in der Geschichte“. Gegenüber der immer beliebter werdenden Auffassung aller Geschichte als eines Resultats der Massen, wonach z. B. Litteraturgeschichte nicht die Geschichte der großen Schriftsteller, sondern des großen Publikums sein soll, hat Carlyle den Mut gehabt, die aristokratische Wahrheit auszusprechen: „Universalgeschichte, die Geschichte dessen, was der Mensch auf Erden vollbracht hat, ist im Grunde die Geschichte der großen Männer, welche hier gewirkt haben.“ Er drückt das, nach seiner leidenschaftlich-übertreibenden Weise, manchmal mit empörender Wut aus: „England hat 30 Millionen Einwohner, meist Dummköpfe“; doch müssen wir wieder lachen, wenn er uns mit frecher Bescheidenheit einmal anredet: „Bruder Dummkopf“.

Und diesen Mut eines stolzen Menschen bezeugt auch sein Stil, der eigenwilligste, erstaunlichste, anziehendste und zugleich abstoßendste, den je ein Engländer geschrieben. Man hat ihm vorgeworfen, er sei gar kein Englisch, sondern eine Mischung aus Englisch, Schottisch und Deutsch; doch will mir scheinen, als habe er dem Deutschen nur einige Äußerlichkeiten entnommen, so namentlich drastische Wortneubildungen durch Zusammensetzung. Im übrigen ist sein Stil auf keine Vorbilder zurückzuführen, auch nicht auf Jean Paul, der mit Carlyle vielleicht verwandt ist in der Querköpfigkeit, aber nicht in der wilden Kraft eines um jeden Preis er selbst seinwollenden Einsiedlers der Litteratur. Carlyles Stil, eigenartig wie er ist, ermüdet, nicht weil er langweilt, sondern weil er durch das Übermaß der ungewöhnlichen Wendungen abstumpft. Mehr und mehr bekommt der Leser ein Gefühl, als lege es der Autor boshaft darauf an, ihn durch die Vermeidung alles Einfachen und Natürlichen zu ärgern; als sei die Flut von Paradoxen, Übertreibungen, ja Tollheiten des Ausdrucks nichts als ein „Trick“ wie mancher andre auch. Carlyle spricht nicht mit dem Leser wie ein

*) Gesamtausgabe in 37 großen Bänden (London, 1872—1874). Das Beste enthält die Tauchnitz-Sammlung; vieles ist übersetzt.

Freund zum Freunde oder wie ein Lehrer zum Schüler, sondern er zankt sich mit ihm: eine Art litterarischen Boxerkampfes, in welchem der Schriftsteller allein die Püffe austeilt. Darum wird die anhaltende Lektüre Carlyles zu einer Seelenmarter auch für solche Leser, welche an starke Kost gewöhnt sind.

Er hat in persönlichem Verkehr, wenn auch nur brieflichem, mit Goethe gestanden, und Goethe ist sein Lieblingsschriftsteller bis ans Ende geblieben. Von dessen künstlerischer Ruhe aber hat er nichts gelernt, wie denn überhaupt der Einfluss deutscher Litteratur auf Carlyle mehr im Geiste als in der Form gesucht werden muss. Jedenfalls sind England wie Deutschland ihm Dank schuldig für die Unermüdlichkeit, mit der er die Kenntnis deutscher Litteratur, bis dahin nur zufälliges Stückwerk, planmäßig seinen Landsleuten vermittelte durch kritische Aufsätze wie durch Übersetzungen. In dieser Richtung sind zu nennen, von Essays: „Goethe“ (1828), „Novalis“, „Jean Paul“, „Das Nibelungenlied“, „Schiller“; von Übersetzungen: „Wilhelm Meister“ (1824), *German Romance* (1827). Außerdem hat er ein „Leben Schillers“ (1825) geschrieben, welches ihm von Goethe sehr freundliche Worte eintrug. Auch sein umfangreichstes historisches Werk ist der deutschen Geschichte gewidmet: *Frederick the Great* (1858—1865, in 10 Bänden), ein Wunderwerk menschlichen Fleißes und gewissenhafter Gründlich- und wol auch das beste Werk über den großen König.

Am Abend seines Lebens nahm Carlyle noch einmal Veranlassung, Deutschland seine Zuneigung zu bezeugen: sein Brief an die *Times* im November 1870*) zu Gunsten der deutschen Ansprüche auf Elsass-Lothringen hat nicht wenig zu dem Umschlage der englischen Stimmung damals beigetragen. Echtdeutsch und doch echt-Carlylisch ist das wunderlichste aller seiner Bücher: *Sartor Resartus* (1831). Dieses lese man, um Carlyle in seiner ganzen ungeschlachten Eigenart zu bewundern, wenn auch nicht zu lieben. Das hätte außer Carlyle nur ein Deutscher schreiben können, der neben der genialen Art, Menschen und Dinge zu sehen, die Wildheit der Stürmer und Dränger mit der Verworrenheit der Romantiker vereinigt hätte.

*) Zusammen mit Briefen von Mommsen, Strauß und Max Müller unter dem Titel *Letters on the war between Germany and France* bei Trübner (London 1871).

Wenn ich noch eine ausgezeichnete Geschichte Cromwells (*Letters and speeches of Cromwell*, 1845) erwähne, so habe ich die Aufzählung seiner hervorragendsten Schriften wol beendet. Eine Angabe seiner sämtlichen Arbeiten ist hier nicht möglich; allenfalls sei auch an dieser Stelle auf den schon erwähnten Aufsatz über Robert Burns hingewiesen, nicht nur wegen der im ganzen vortrefflichen Hervorhebung der dichterischen Bedeutung von Burns, sondern zugleich zur Kennzeichnung des Verfassers selber. Die griesgrämige, philisterhafte Art, wie er sich über Burns' überschäumende Lust am Leben und dessen Freisein von konfessioneller Religion beklagt, zeigt uns den unausrottbaren Puritaner in Carlyle. In diesem Sinne schrieb er auch das einzige Wort, welches er über den armen Heine geäußert: „*That blackguard Heine!*“ Carlyle war der letzte große Puritaner.

Eine gute Darstellung der wichtigsten Momente in Carlyles Leben und eine Blütenlese des Besten aus seinen Werken gab E. Oswald in: „Thomas Carlyle, ein Lebensbild“ (Leipzig 1882). — Seine nachgelassenen Tagebücher, Briefe u. s. w. (*Reminiscences by Thomas Carlyle*) hat der Historiker **James Anthony Froude** (geboren 1818) herausgegeben (1881) und dadurch viel böses Blut unter den persönlich Getroffenen erregt. Froude ist der Verfasser einer Geschichte Englands vom Sturze Wolseys bis zur Niederlage der spanischen Armada (1856/60 in 12 Bänden), eine Darstellung der englischen Reformationszeit. Aufsehen machte die Rechtfertigung Heinrichs VIII. in diesem Werke. Sein letztes größeres Werk war eine Biographie Julius Caesars (1880).

Als Dritten unter den Männern ersten Ranges nenne ich **Henry Thomas Buckle** (1822—1862), den Verfasser der „Geschichte der Zivilisation in Europa“ (1859/61), die allerdings nicht über die ersten beiden Bände der „Einleitung“ hinausgekommen ist. Buckle starb in verhältnismäßig jugendlichem Alter, ein Opfer seiner fabelhaften Arbeits- und Lesewut. Sein Werk ist vielleicht das schwierigste für den Leser, der es mit dem Verständnis des Inhalts ernst nimmt, nicht etwa wegen Unklarheit, denn Buckles Stil ist wie der der meisten Engländer sehr klar, — sondern wegen der auf kleinem Raum zusammengedrängten Gedankenfülle. Um eine Zeile schreiben zu können, hat Buckle oft ganze Bände durcharbeiten müssen. Die Anmerkungen unter dem Text geben nur

eine schwache Andeutung der ungeheuren Gelehrsamkeit des Verfassers.

Buckles Theorie ist jetzt die der halben gebildeten Welt geworden: die Geschichte der menschlichen Zivilisation ist die Geschichte der Äußerungen bestimmter physikalischer Gesetze, welche das Menschengeschlecht unentrinnbar lenken. So und so viele Grad Wärme oder Kälte, die und die Erhebung des Bodens über dem Meeresspiegel, die Zahl der Geburten und Todesfälle in einem Lande, Windrichtung, Klima und sonstige äußere Bedingungen eines Landes sind die Hebel, welche die Zivilisation schieben und lenken. Die Wirkung des Genius wird nicht geleugnet, aber sie kommt nicht gleich der langsam aber sicher wirkenden Macht der natürlichen Voraussetzungen eines Volkes. Buckles Lehre ist der Gegenpol der Carlyleschen Geschichtsauffassung: Fatalismus und Gewalt der großen Zahlen gegenüber menschlicher Freiheit und individuellem Heldentum.

An Genialität Buckles Torsowerk nicht gleich, ist dennoch **William Leckys** (geboren 1838) „Geschichte des Aufkommens und Einflusses des Rationalismus in Europa“ (auch deutsch erschienen) eines der Werke, auf welche die englische Kulturgeschichte mit Recht stolz ist. In Deutschland dürfte ihm Hettners bekanntes Werk über die Litteratur des 18. Jahrhunderts an die Seite zu setzen sein.

Für die Geschichte Griechenlands hat **George Grote** (1794—1871) dasselbe geleistet, was Theodor Mommsen für die Roms; seine *History of Greece* (1846—56 in 12 Bänden) ist das Beste, was es über den Gegenstand bisher gibt und übertrifft an Gründlichkeit der Quellenforschung selbst Curtius' schöne „Griechische Geschichte.“ Grote hat eine Ehrenrettung der Sophistenschule versucht. Zu den glänzendsten Theilen des Werkes gehört die Geschichte des Peloponnesischen Krieges. Es schließt ab mit der Regirungszeit Alexanders des Großen, der Vernichtung von Hellas' politischer Selbständigkeit.

Edward August Freemann, (geboren 1823) hat sich zuerst auch über die Grenzen Englands hinaus bekannt gemacht durch seine gründliche, glänzend geschriebene *History of the Norman conquest* (1867—1876). Von seinen zahlreichen anderen Arbeiten muss das über *The growth of the English constitution* (1873) rühmend hervorgehoben werden. Freemann ist ein ebenso tiefer Denker, wie

gründlicher Forscher und fesselnder Schriftsteller. Er verdiente in Deutschland viel bekannter zu werden.

Aus neuester Zeit ist **John Richard Green** (1835—1883) zu nennen als der Verfasser einer ganz ausgezeichneten, kurzen „Geschichte des englischen Volkes" (1874) in einem Bande. Er hat damit die schwierige Aufgabe meisterhaft gelöst, in einem handlichen Buch zugleich ein zuverlässiges Nachschlagewerk und eine angenehme Lektüre zu liefern. Das englische Publikum hat in weniger als 10 Jahren gegen 100 000 Exemplare dieses Werkes gekauft, — auch ein Beitrag zur vergleichenden Kulturgeschichte!

In seinem Werk *The making of England* (1881) hat Green auf Grund eingehender Studien eine anziehende Darstellung der englischen Geschichte von den ältesten Zeiten bis zum Jahre 829 gegeben.

Für die Geschichte Englands in der Gegenwart ist als bestes Werk **Justin McCarthys** *History of our times* (auch bei Tauchnitz in 4 Bänden) zu empfehlen. Die Aufgabe war vielleicht, gerade wegen der Nähe der geschilderten Zeit, schwieriger als manche andere. McCarthy hat sie in sehr befriedigender Weise gelöst.

Er hat auch manchen hübschen Roman geschrieben, darunter *Dear Lady Disdain* und *Donna Quixote* die unterhaltendsten.

Etwas gar zu langatmig, aber reich an zeitgeschichtlichem Material ist **Theodore Martins** (geboren 1814) Werk: *Life and Letters of the Prince Consort* (1880), nach Quellen geschrieben, die ihm durch die Königin Viktoria rückhaltlos zu Gebote gestellt wurden.

Neben der mit großen, händereichen Werken auftretenden strengen Wissenschaft geht die Essaylitteratur Englands, leichteren Schrittes, mehr auf die Wirkung im Weiten berechnet, ihren Hauptwert in der künstlerischen, abgerundeten Form suchend. Die Zahl der englischen Essayisten ist Legion; die Menge der Monats- und Vierteljahrs-Schriften bietet den Talentvolleren eine bequeme Unterkunft. Manchmal wird aus einem Essay wohl auch ein Buch, aber man merkt ihm dann seinen Ursprung an.

Der Versuch, eine erschöpfende Übersicht der Essay-Litteratur des 19. Jahrhunderts zu geben, würde zu einer bloßen Anführung

von Namen und Titeln führen; ich beschränke mich daher auf die hervorragendsten Vertreter der wissenschaftlichen Kleinlitteratur.

Charles Lamb (1775—1834), ein Freund Coleridges, darf als der älteste der neueren Essayisten gelten. Seine *Essays of Elia* sind von derselben zu Herzen gehenden Anmut erfüllt, wie Addisons und Steeles *Spectator*-Beiträge. Die Mischung aus froher Laune und gedankenreichem Ernst, wie sie in diesen, beiläufig nichtwissenschaftlichen, Essays herrscht, hat kaum ihresgleichen in der englischen Litteratur. — In Deutschland kennt man fast nur seine in Gemeinschaft mit seiner Schwester, Mary Lamb, herausgegebenen *Tales from Shakspeare* (1807), mehr ein Buch für Kinder.

Wer eine Sammlung der ausgewählten Werke von **Thomas de Quincey** (1785—1859) veranstaltete, würde sich gewiss vieler Leser Dank erwerben. In ihrer jetzigen Überfülle (18 Bände) bieten sie zu viel Mittelgut und verwirren den Leser. Er ist unzweifelhaft einer der originellsten Geister des Jahrhunderts, und während man seine verhängnisvolle Leidenschaft für den Opiumgenuss (worüber seine eigenen *Confessions of an English Opium-eater*) beklagt, muss man doch wieder die Kraft bewundern, mit welcher dieser erstaunliche Mann durch die Nebel des furchtbaren Giftes hindurchdringend eine so große Menge lesenswerter kritischer Aufsätze hat schreiben können. Er ist der einzige, welcher im kunstvollen Essay sich mit Macaulay vergleichen lässt; ja er fesselt vielleicht noch mehr als dieser durch seinen Humor und seine allem Gemeinplätzlichen abholde Originalität. Er ist eine gute Mischung aus den glänzenden Eigenschaften Macaulays und Carlyles. Eine geschickte Auswahl seiner Schriften: und wir erlebten eine der merkwürdigsten litterarischen Auferstehungen. Meinen Wahrnehmungen nach regt es sich übrigens schon in England für ihn an manchen Stellen*).

Auf dem Gebiete der reformatorischen Essaystik muss eine Frau, Miss Harriet Martineau, vornan genannt werden. An dem Talent, neue fruchtbringende Wahrheiten volkstümlich darzustellen, übertrifft sie schwerlich ein anderer Schriftsteller. Ihr ist die schöne Sammlung von Essays, Erzählungen, Dialogen u. s. w. über die

*) Masson, der Biograph Miltons, hat einen Band „De Quincey" für die Macmillansche Serie von Biographien *English Men of Letters* vor kurzem veröffentlicht.

wichtigsten Fragen der Volkswirtschaft zu danken, die als *Illustrations of political economy* nach einem gerechten Word Lord Broughams „mehr Gutes getan haben, als irgend ein Mann". Ein Buch wie dieses (leider sind es gegen 10 Bände!) fehlt gerade jetzt in Deutschland: die Darstellung der ewigen Gesetze des materiellen Lebens der Völker in der Form von Unterhaltungslektüre. Miss Martineau ist als eine der wirksamsten Verbreiterinnen der Lehren des Freihandels in England neben Cobden mit allen Ehren zu nennen.

Die kulturgeschichtlichen Studien des federflinken William Hepworth Dixon (1821—1879) sind zumeist leichtere Tagesware. Seine Bücher, mit Ausnahme der letzten, in denen er gar zu seicht wurde, sind angenehmer Zeitvertreib; aber sie bringen den Leser in Gefahr, einseitige, oberflächliche Urteile über große Kulturgebiete sich anzueignen, welche Dixon nicht genügend beherrschte. Wäre es mit dem scharfen Sehen während einer flüchtigen Reise durch fremde Länder abgetan, so wäre Hepworth Dixon der größte Kulturhistoriker gegenwärtiger Zustände. Seine Schilderungen des Mormonenlebens (in *New America*, 1867), des Seelenbräutigamtreibens (in den *Spiritual wives*, 1868), über die revolutionäre Bewegung in Russland (*Free Russia*), über die Racenkämpfe zwischen Weißen und Andersfarbigen in Amerika (in *The white conquest*, 1876), und seine interessante, reichlich mit historischen Anekdoten gewürzte Schrift über den Londoner Tower (*Her Majesty's Tower*) sind sämtlich flottgeschrieben, lesen sich leicht und — vergessen sich leichter.

Das in alle Sprachen übersetzte nützliche Büchlein von Samuel Smiles (geboren 1816): *Self-help* mag sich mit einer Erwähnung begnügen: auch eines der Bücher, dem die weiteste Verbreitung im staatssozialistischen Deutschland zu wünschen ist.

John Morley (geboren 1838), nicht mit Henry Morley zu verwechseln, dem Verfasser verschiedener wertloser Bücher zur englischen Litteraturgeschichte, ist der Verfasser einer ausgezeichneten kleinen Schrift über die Reform des englischen Unterrichtswesens: *The struggle for national education* (1873), welche die Trennung der Schule von der Kirche verlangt. Er gehört zu den Führern der radikalen Partei im Parlament, betätigt aber seinen Radikalismus mehr auf reingeistigem als auf politischem Gebiet.

Er ist der Herausgeber der bekannten roten Büchlein, die unter dem Gesamttitel *English Men of Letters* seit 1878 erscheinen und bis heute ungefähr 30 hervorragende Schriftsteller Englands in Monographien schildern.

Endlich sei noch einer seltsamen Schrift gedacht, die kurz nach dem Kriege von 1870—71 in England unter dem Titel: *The battle of Dorking* anonym erschien und an der Hand einer „wahrheitsgetreuen" Beschreibung einer Schlacht bei Dorking (in Südengland) das Schicksal Englands infolge einer geglückten Landung preußischer Truppen schilderte. Der Zweck war, die englische Regirung zu einer Vermehrung der stehenden Armee zu ermahnen. Das Aufsehen, welches das lustige kleine Buch seiner Zeit machte, hat nur einen schwachen Nachhall hinterlassen.

Auf dem Gebiete der Kunstgeschichte sei wenigstens der Sonderling John Ruskin (geboren 1819) genannt. Seine *Modern painters*, *Lectures on art*, *Lectures on architecture and painting* gehören zu dem Gehaltvollsten und zugleich Originellsten, was die englische Ästhetik hervorgebracht hat. Ruskin hat stilistische Verwandtschaft mit Carlyle; er ist aber englischer und weniger gesucht als dieser. An Verbissenheit kommt er Carlyle mindestens gleich. Sein besonderer Abscheu ist das moderne Leben mit seinen Dampfmaschinen nnd andern ästhetischen Ungeheuerlichkeiten, ohne deren Segnungen aber selbst Ruskin nicht seine Werke so bequem schreiben könnte.

Die englische Philosophie, soweit sie nicht deutschen Bahnen folgt, beruht im wesentlichen auf naturwissenschaftlichen Grundlagen. Darwin, Tyndall, Huxley, Lubbock sind die Eckpfeiler des Gebäudes der neuesten philosophischen Forschung. Die Metaphysik hat nur wenige Vertreter, und auch diese verfallen weder in das Nebelhafte noch in das sprachliche Kauderwälsch der älteren deutschen Metaphysik.

Der erste Vertreter der positivistischen Philosophie, ein Schüler Comtes, war George Henry Lewes (1817—1878), uns Deutschen bekannter durch seine berühmte Goethe-Biographie: *Life of Goethe* (1837). In positivistischem Sinne schrieb er seine „Geschichte der Philosophie von Thales bis Comte", das verbreitetste Buch seiner Art in England. — Seiner Verbindung mit George Eliot ward schon früher gedacht.

John Stuart Mill (1806—1873) ist der bedeutendste unter den neueren englischen Philosophen. Sein „System der Logik“ (1843) ist die Magna Charta des wissenschaftlichen jungen Englands geworden, und seine *Principles of political economy* (1848) führten Adam Smiths Lehren weiter und begründeten sie philosophisch. Stuart Mill ist der begeisterte Vertreter des Rechtes des Individuums und dessen Freiheit. In seinem herrlichen Werke *On Liberty* (1859) hat er den Unfug, der mit der Vergötterung des Begriffes des Staates getrieben wird, als das gekennzeichnet, was er ist. Gegenüber der Souveränetät der Masse betont er die Souveränetät des Einzelnen, auf den man im Staatsleben immer wieder als auf den letzten Ausgangspunkt zurückzukehren habe. Höher als der Staat stehe die Gemeinde, dieser gehe die Familie voran, und in der Familie sei das Recht des Individuums zu achten. — Wann der Rausch des Staatssozialismus und der Staatsallmacht verflogen sein wird, ist Stuart Mill auch auf dem Festland eine rühmliche Neubelebung sicher. Bücher wie das *On Liberty* veralten zu keiner Zeit. Nebenbei hat er für die politische Gleichberechtigung der Frauen, namentlich für die Übertragung des politischen aktiven Wahlrechts an Frauen gewirkt. Die Minderheit im Parlament für das aktive Wahlrecht der Frauen wächst übrigens von Session zu Session, sodass auch diesem Gedanken Stuart Mills in absehbarer Zeit die Verwirklichung bevorsteht.

Der hervorragendste Psychologe Englands ist gegenwärtig **Herbert Spencer** (geboren 1820), — Psychologie im weitesten Sinne gefasst als Kunde des Lebens des Einzelnen wie der Völker. Er hat manche Berührungspunkte mit Buckle, keinen mit Carlyle. Seine Schrift: *The study of sociology* (1880) geht aus von Buckles Voraussetzungen, kommt aber, wie natürlich, zu keinem abschließenden Ergebnis. Seine berühmtesten anderen Werke sind: *Principles of psychology* und *System of synthetic philosophy.*

Die Sprachwissenschaft verdankt England seit dem Umschwung durch unsern Bopp die fruchtbarste Unterstützung. — England ist als Herrin von Ländern aller Zungen dazu berufen, den Sprachforschern den Stoff in der Gestalt von Wörterbüchern und Grammatiken zu liefern. Großartig in der Sammlung dieses Stoffes, überlässt es dessen Verwertung vielfach deutschen Gelehrten. Ein Deutscher ist es auch, der die Sprachwissenschaft

in England zu einem volkstümlichen Gegenstande gemacht hat, Max Müller (geboren 1823, Sohn des deutschen Dichters Wilhelm Müller, des Verfassers der „Griechenlieder“). Seit 1848 in Oxford ansässig, hat er sich die englische Sprache so zu eigen gemacht, dass ein angesehener Kritiker (der Amerikaner R. Grant White in seinem schönen Werke: *England without and within*) von ihm schreiben konnte: „Wessen Englisch übertrifft an Klarheit und idiomatischer Kraft das des Deutschen Max Müller, des ersten unter allen englisch-schreibenden philologischen Zeitgenossen!“ Seine *Lectures on the science of language* finden sich in jeder besseren englischen Familienbibliothek, und auch seine *Chips from a German workshop* sind eine allgemein geschätzte Lektüre. Die Kunst, mit welcher Max Müller die schwierigsten Probleme der Sprach- und Mythologie-Wissenschaft den Laien verständlich zu machen weiß, ist angesichts der stilistischen Unzugänglichkeit der meisten seiner Kollegen im philologischen Deutschland doppelt anerkennenswert.

Fünftes Kapitel.

Die Presse. — Studium der englischen Litteratur. Deutschland und England.

England ist das einzige größere Land Europas mit wirklicher Pressfreiheit. Diese ist in den Ländern des Festlands zwar überall (mit Ausnahme Russlands) durch die geschriebene Verfassung verbürgt, d. h. die vorhergehende Zensur ist abgeschafft; aber die Wirkung der Furcht vor dem Staatsanwalt nachher ist ungefähr dieselbe wie die der Rücksicht auf den Zensor vorher.

Die Pressfreiheit ist keine sehr alte Einrichtung Englands; der Drucker der Juniusbriefe wurde bestraft, und noch bis tief ins 19. Jahrhundert hinein gab es Pressprozesse. Doch wie alles Gute im politischen Leben Englands mehr auf dem Rechte der Gewohnheit als des bedruckten Papiers einer Verfassungsurkunde beruht, so hat sich auch die Pressfreiheit seit den 40er Jahren langsam aber unwiderruflich in Englands Gepflogenheiten festgesetzt. Ein Pressprozess wäre dort heute eine politische Torheit und Geschmack-

losigkeit. Dass ein Minister, und wäre er noch so mächtig, sich nicht die Kritik, selbst eine herbe Kritik der seiner Leitung anvertrauten Mitbürger gefallen lassen wollte, wäre dort unerhört.

Die Presse wird mehr und mehr in England ein Teil der öffentlichen Gewalt neben dem Parlament, dem Ministerium und der Krone. Sie ist es, welche das über alle Erdteile zerstreute Volk von Engländern und englischen Kolonisten zu einem Volke zusammenhält; welche die Lücken des geschriebenen Rechts ausfüllt und in den Zeiten hochgehender Bewegung eine Art von Sicherheitsventil, in ruhigen Zeiten das öffentliche Gewissen der Nation bildet. Die Männer der Presse, vielfach dem Parlament oder anderen hohen Körperschaften angehörig, genießen in England eine Achtung, die ihrem Einfluss und, es sei zur Ehre des Landes gesagt, ihrer Ehrenhaftigkeit entspricht. Ein englischer Minister, der sich so geringschätzig über die Zeitungsschreiber ausspräche, wie das auf dem Festland zum guten Ton gehört, würde sich einfach lächerlich machen. Auch ist England frei von dem Schandfleck einer von der Regirung bezahlten Presse, dieser Brunnenvergiftung des Volksgewissens, deren viele festländische Staaten nicht entraten zu können glauben.

Hier kann natürlich keine Geschichte der englischen Presse gegeben werden*); an mehreren Stellen dieses Buches habe ich der älteren englischen Journalisten Erwähnung getan, so des Begründers der modernen Zeitungspresse: Daniel Defoes, und der Begründer der Wochenschriften: Addisons und Steeles. Nach Art kurzsichtiger, ihre Bequemlichkeit liebender Staatsmänner haben die englischen Minister des 18. Jahrhunderts der Presse alle nur erdenkbaren Hemmschuhe angelegt. Galt ja sogar ein wahrheitsgetreuer Bericht über die Verhandlungen des Parlaments für einen „Bruch seiner Privilegien“ und führte zu schweren Strafen! Das Gesetz ist heute noch nicht abgeschafft, wie ja auch heute noch das Publikum nicht zu den Sitzungen des englischen Parlaments zugelassen werden soll: die Macht der Gewohnheit hat alle diese alten Gesetze über den Haufen geworfen. Ebenso soll jede Zeitung nach einem alten Knebelparagraphen Sicherheit hinterlegen;

*) Ein sehr lesbares Büchlein darüber ist Charles Pebodys *English Journalism, and the men who have made it* (London 1882, für 1 Shilling zu haben).

Bradlaugh hat es auf einen Prozess ankommen lassen, hat ihn gewonnen und so die Sicherheit gleichfalls zu den Toten geworfen. Nur der Zeitungsstempel und der Papirzoll wurden durch Parlamentsakte abgeschafft, und von da rührt der gewaltige Aufschwung der englischen Presse. Das macht eben den Unterschied zwischen der englischen Gesetzgebung und der festländischen: in England geht man mit Reformen langsamer vor als in den Ländern, die ihre Reformen meist Revolutionen verdanken; aber ein Schritt, auf dem Wege zur Freiheit einmal getan, wird in England nicht wieder rückgängig gemacht in den nächsten 10 Jahren, dem gewöhnlichen Zeitraum, in welchem Reform und Reaktion sich auf dem Festland ablösen.

Obenan in der englischen Presse steht — nicht mehr der Zahl der Leser nach, aber durch ihr überliefertes Ansehen — die *Times*. Sie wurde 1788 begründet von John Walter und ist bis auf diesen Tag dasjenige Erzeugnis der Presse, welches der Engländer auf der ganzen Erde als sein Vertretungsblatt ansieht.

An Abonnentenzahl wird die *Times* bei weitem übertroffen von dem *Standard*, dem Hauptblatt der konservativen Partei, begründet 1827; von den *Daily News*, dem vornehmsten Blatt der Liberalen, begründet 1846, dessen erster Chefredakteur Dickens gewesen; vom *Daily Telegraph*, begründet 1855, einem weniger geachteten, aber sehr verbreiteten Organ der Liberalen.

Die Reihe der großen Blätter ist damit natürlich nicht erschöpft; die genannten vier aber sind die allbekanntesten.

Bei den im Vergleich mit den meisten deutschen Blättern ungeheuren Einnahmen der englischen Hauptzeitungen darf die Art ihrer keine Kosten scheuenden Herstellung nicht Wunder nehmen. Die Berichterstatter der großen Londoner Zeitungen im Auslande gleichen eher Gesandten als Journalisten, und von dem, was eines der genannten vier Blätter allein für seine besonderen Dratberichte jährlich ausgibt, könnten einige leitende Blätter Deutschlands ganz gut bestehen. Eine englische Zeitung (die *Times*) war es, welche die jetzt ganz gewöhnliche Einrichtung der Kriegsberichterstatter erfand. Englische Zeitungen haben geleistet, wozu anderwärts das Aufgebot der ganzen Regirungsmaschinerie, mit dem Finanzminister an der Spitze, gehört: sie haben Nordpolfahrten ausgerüstet, haben die Quellen des Nils und das Herz Afrikas erforschen lassen, haben

Gelehrte ausgesandt, um Assyriens und Palästinas Altertümer zu ergraben, — und alles das mit Hilfe des einen Penny (8 Pfennige), welchen eine Nummer mit ihrem gewaltigen Umfang und auf ihrem schönen weißen Papir kostet. Mit Ausnahme der *Times* ist dies der Preis fast aller englischen Zeitungen. Natürlich müssen die in die tausende sich belaufenden Anzeigen den sonst unvermeidlichen Ausfall decken.

Die herrschende Stellung, welche die hauptstädtische Presse Frankreichs einnimmt, hat die Londoner nicht behaupten können. Ähnlich der Berliner Presse muss sie so großen Provinzialzeitungen, wie z. B. dem *Manchester Guardian* und dem *Glasgow Herald* vielfach den Platz räumen. Aber die Londoner Zeitungen versuchen mit allen Mitteln, die Provinzpresse totzumachen, und die Verwaltung kommt ihnen darin entgegen: es gibt sogenannte „Zeitungszüge“, die allnächtlich von sämtlichen Bahnhöfen Londons mit rasender Geschwindigkeit in die Provinzen hinauseilen, um die Morgenzeitung ebenso pünktlich auf den Frühstückstisch zu befördern, wie die Provinzpresse. Ich glaube, dass in absehbarer Zeit die Londoner Zeitungen das Feld für sich allein behaupten werden: „*ceci tue cela*!“

Die illustrirten Zeitschriften, an deren Spitze *The Graphic* und *Illustrated London News*, haben in der Ausstattung in Deutschland ihresgleichen, und auch inhaltlich dürfte die Leipziger „Illustrirte Zeitung“ es an Gediegenheit mit irgend einer englischen aufnehmen.

Worin aber England alle Länder übertrifft, das ist sein Reichtum an guten Wochen- und Monatsschriften. Frankreich hat die *Revue des Deux-Mondes*, Deutschland die „Deutsche Rundschau“; damit ist aber auch die Herrlichkeit an guten periodischen Blättern weitester Verbreitung erschöpft. Wie viele deutsche Familien halten es gleich einer wolhabenden englischen für eine Ehrensache, ein nicht ausschließlich der seichtesten Unterhaltung gewidmetes Wochen- oder Monatsblatt zu kaufen und dabei auf den Reiz der mehr oder weniger schablonenhaften Bilderchen zu verzichten?! — England hat eine erstaunlich große Zahl blühender Monatsschriften. Da ist die alte *Edinburgh Review* (begründet 1802), die so viel Dummes über englische Litteratur geschrieben, dass ihr Ansehen sehr gesunken war, bis Macaulay ihr durch seine

Beiträge einen neuen Aufschwung gab. Da sind: die *Westminster Review*, *Blackwood's Magazine*, *Macmillan's-*, *Cornhill-*, *Fraser's-*, *Gentleman's-* (das älteste), *Temple Bar-Magazine*, *The Nineteenth Century* und so viele andere Monatsschriften halb unterhaltenden, halb litterarischen Inhalts; und sie alle haben Abonnentenziffern, denen gegenüber einem deutschen Redakteur trübe zumute wird.

Einflussreicher sind die litterarischen Wochenschriften, namentlich die *Saturday Review* (begründet 1855), das kritische Blatt der konservativen Partei, dem das *Athenaeum* (begründet 1828) als liberales, man kann sagen als parteiloses, das Gegengewicht hält. Zwischen beiden steht die mehr gelehrte *Academy* (begründet 1869) als ein unentbehrliches zeitgenössisches Hilfsmittel litterarischer und philologischer Belehrung. Sie sei deutschen Lesern als das inhaltreichste und zugleich billigste (16 Shilling jährlich) englische Wochenblatt großen Stils, empfohlen.

Daneben bestehen noch manche der älteren Londoner „*Weeklies*", so der *Examiner*, eine 1808 durch Leigh Hunt versuchte Neubelebung des Swiftschen Leibblattes; so der *Spectator*, der nach hundertjähriger Unterbrechung seit 1877 wieder erscheint.

Endlich sorgt ein weltbekanntes Blatt für den wöchentlichen Bedarf politischer und sonstiger Satire, der *Punch*. Er vereinigt manche gute Eigenschaften unseres „Kladderadatsch" aus seiner guten Zeit und der „Fliegenden Blätter" in sich.

Der Ton der englischen Presse ist durchweg ein „gentlemanliker." Die Presse Englands mag sich den Vergleich mit dessen edlen Racepferden gefallen lassen, die in der Freiheit dressirt alle Tiere ihrer Gattung übertreffen. Die Schreiber der englischen Zeitungen vergeuden nicht ihre Zeit durch nutzlose Katzbalgereien mit ihren Berufsgenossen von der Presse, dieses tägliche Brot der französischen und leider auch deutschen Journalistik. Sie besitzen eine Bildung und schreiben einen Stil, die wenigstens nicht von dem Durchschnitt ihrer Leser übertroffen werden, was anderswo — ganz anders ist. Über Deutschland sind die englischen Zeitungen ziemlich gut unterrichtet, obgleich natürlich dieselben Menschlichkeiten unterlaufen, wie in deutschen Zeitungen, seltener solche Lächerlichkeiten wie in den französischen.

Alles in allem kann man durchaus in das Lob einstimmen, welches der englischen Presse von ihrem Historiker Pebody gezollt

wird: „Sie ist eine der rühmlichsten, eine der reinsten und eine der edelsten Institutionen Englands“.

Bei weitem weniger lobend muss das Urteil über die englischen Quellen zum Studium der englischen Litteratur ausfallen, mit selbstverständlicher Ausnahme der wichtigsten Quelle: der Werke der englischen Schriftsteller. Diese sind in England in guten Ausgaben zu sehr billigen Preisen zu kaufen, und abgesehen von der ersten Auflage eines neuen Buches sind alle Werke auch mittleren Börsen zugänglich. Bei dieser Gelegenheit sei auch des nicht unwesentlichen Umstandes gedacht, dass außer den Amerikanern die Engländer die einzigen sind, welche ihre Bücher nur in haltbarem, d. h. gebundenem Zustande auf den Markt bringen und dadurch die Lust am Bücherbesitz, also am Bücherkauf, ungemein fördern.

Die Klassiker sind meist zu Spottpreisen zu haben: eine Ausgabe liefert die größten Autoren vollständig zu je einem Schilling! darunter Shakspeare und Byron, allerdings in augengefährlichem Druck.

Für deutsche Freunde der englischen Litteratur bietet die weltbekannte Tauchnitz-Sammlung ein bequemes Hilfsmittel. Sie enthält die unentbehrlichsten Klassiker und von vielen der bedeutenderen Schriftsteller des 17. und 18. Jahrhunderts wenigstens die Hauptschriften. Manche Lücken sind natürlich zu verzeichnen; auch werden viele Leser schmerzlich vermissen, dass die neuere wissenschaftliche Litteratur nicht stärker darin vertreten ist. Doch muss dieses Unternehmen eines der großartigsten Zeugnisse deutschen Weltbürgersinns und Bildungsstrebens genannt werden, und seinem Begründer gebührt der warme Dank der zahllosen Leser dieser sauberen, billigen Bände. Ein Verzeichnis der wichtigsten darin enthaltenen Autoren gebe ich nicht, da es jedem Tauchnitz-Bande angefügt ist.

Zur Geschichte der Tauchnitz-Sammlung sei bemerkt, dass der erste Band, *Pelham* von Bulwer, 1841 erschien; dann folgten Dickens' *Pickwick Papers*. 1850 erschien der 500. Band, 1869 der 1000., eine englische Ausgabe des Neuen Testaments, von Tischendorf; das Jahr 1881 schloss mit dem 2000. Bande ab. Noch immer wächst die riesige Sammlung; in jedem Jahre erscheinen gegen 50 neue Bände.

Darf an dieser Stelle ein Wunsch geäußert werden, so ist es der, es möchte der Verlagshandlung von Tauchnitz gefallen, einige Lücken in der älteren Litteratur (so Chaucer, Spenser) und in der des 18. Jahrhunderts (Cowper, Gibbon, Junius) auszufüllen.

Asher's-Collection mag als Ergänzung zu der von Tauchnitz gelten; von der neueren Litteratur enthält sie manches, was diese sich hat entgehen lassen.

Geradezu kläglich stehen die Engländer als Litteraturhistoriker da. Nicht ein englisches Werk über englische Litteraturgeschichte kann ich mit gutem Gewissen empfehlen, während ich mit Freuden auf so ausgezeichnete Werke wie die bekannten von Hettner, von Büchner (leider nicht mehr im Buchhandel) und auf das praktische Handbüchlein von J. Scherr hinweise. Wie sie auch heißen mögen, die Litteraturgeschichten englischer Verfasser, sie sind ohne irgendeine Ausnahme nicht nur skandalös mangelhaft für Leute, die eine Anstalt wie das *British Museum* zu ihrer Verfügung haben, sondern vor allem wertlos vom Standpunkt moderner Kritik. Gewarnt sei u. a. vor Spaldings Buch, einem selbst als Leitfaden nutzlosen Werke, dessen hohe Auflagenzahl für den litterarischen Sinn der Engländer tiefbeschämend ist. Wertlos sind auch die Bücher von Collier und Henry Morley, besonders die des letzteren, der alle seine Arbeiten (darunter eine gewaltige Anthologie in fünf Großquartbänden) unbenutzbar macht durch die Manir, einen Schriftsteller in 10 oder 20 durch dicke Bände zerstreuten Bruchstücken zu behandeln. Allenfalls ließe sich Shaws *History of English Literature* als die methodischste und vergleichsweise vollständigste empfehlen, wäre er nicht, gleich allen seinen Kollegen, von jenem bornirten kritischen *Cant* befangen, der einen Dichter nicht nach seiner Schöpferkraft, sondern nach seiner Frömmigkeit abschätzt.

Ausgezeichnete Abhandlungen über einzelne Erscheinungen der englischen Litteratur sind in Menge vorhanden; Macaulay, De Quincey, Thackeray, Swinburne haben geradezu glänzende Einzelstudien geschrieben: aber die Geschichte ihrer Litteratur im Zusammenhange zu schreiben, haben die Engländer bisher andern Völkern überlassen.

Auch die erwähnte Sammlung der *English Men of Letters*, welche zu einer Art von Litteraturgeschichte in Monographien hätte werden sollen, enthält weniges, was sich mit ähnlichen Arbeiten der

Deutschen und der Franzosen messen kann. Es herrscht auch darin, trotz dem Herausgeber John Morley, überwiegend derselbe splitterrichterliche Ton pharisäischer Moral, der nirgends weniger am Platze ist als in der litterarischen Kritik und der die englische Litteratur-Ästhetik zu einer tauben Nuss macht. Einige ganz vereinzelte Bändchen, so das über Thackeray von Trollope, über Shelley von Symonds (einem ausgezeichneten Kunsthistoriker), über Milton von Pattison, über Hume von Huxley, sind mit Vergnügen und Nutzen zu lesen; die meisten andern sind ein Ärgernis oder ein Schlafmittel. Man sagt, die Engländer seien das erste Volk für Biographie; mag sein für die Riesenbiographie in vielen Bänden, nicht für die gedrängte Darstellung des Lebens und Wirkens eines großen Mannes.

Ein kurzes Wort noch über das Buch, welches für das abschließende Werk über englische Litteraturgeschichte gilt: Taines *Histoire de la littérature anglaise.* Dass es nicht annähernd vollständig ist, lehrt ein oberflächlicher Blick in das Inhaltsverzeichnis: Dichter von hervorragender Bedeutung, namentlich solche, welche sich nicht in die im voraus zurechtgemachte Kulturgeschichtsschablone fügen wollten, sind mit bewundernswerter Kaltblütigkeit ausgelassen. In der Darstellung meisterhaft, klar und anschaulich, in der Verwertung einer ziemlichen Belesenheit sehr geschickt, auch in der Charakteristik überall da trefflich, wo ihm sein einseitiges Franzosentum nicht den Blick trübt, ist Taine eine genussreiche Lektüre, hoch über alles zu setzen, was von Engländern an Litteraturgeschichten geleistet worden. Mit Hermann Hettner aber ist er nicht zu vergleichen; weniger auf die blendende Wirkung hin arbeitend, hat Hettner sein Buch über die englische Litteratur des 18. Jahrhunderts mit einem weit größeren Schatz allgemeiner Litteraturkenntnis geschrieben, als Taine. Wie will ein Franzose über englische Litteratur und ihre Beeinflussungen durch die deutsche mitreden, wenn er kein Deutsch versteht und wenn er Werke Goethes Schiller zuschreibt, und ähnliche Französeleien mehr! Dass der Verfasser dieses Buches Herrn Taines beide Hauptgrundsätze: das von dem Schriftsteller als einem Erzeugnis seiner Zeit (seines „*Milieu*“), und das von der Erklärung jedes Autors aus einer Eigenschaft (der „*qualité maîtresse*“) heraus, nicht teilt, wird dem Leser klar geworden sein. Die Methode Taines steht in offenem Widerspruch mit den

geschichtlichen Tatsachen; sie erinnert an Hegels Art, Geschichte der Philosophie zu schreiben: nach einem vorher zurechtgemachten Schema; um so schlimmer für die Philosophen, wenn die Jahreszahlen ihrer Geschichte damit nicht übereinstimmten.

Die litterarischen Wechselbeziehungen zwischen den beiden großen Völkern desselben Stammes, den Deutschen und den Engländern, sind von mir an den einzelnen wichtigsten Stellen erwähnt worden. Alles in allem muss man zugestehen, dass England uns mehr gegeben als von uns empfangen hat. Seit den Tagen, da Shakspeares Dramen auf deutschen Bühnen gespielt wurden, also seit dem Ende des 16. Jahrhunderts, ist die starke Kette, welche unser litterarisches Leben mit dem Englands verknüpft, zu keiner Zeit ganz zerrissen. Und das verhüte Gott! Mehr als von irgendeiner andern Litteratur darf die deutsche ohne Schaden für ihre Eigenart sich von der englischen beeinflussen lassen, und wenn es auch unserm Stolze peinlich sein mag zu sehen, wie wenig England uns für die Liebe zu seiner Litteratur durch Gegenseitigkeit dankt, — immer noch lieber die Einwirkung englischer Poesie auf die unsre, als die der französischen. Der Nachahmung des französischen Klassizismus ist es zuzuschreiben, dass es voller 100 Jahre nach dem 30jährigen Kriege bedurft hat, um uns eine eigene Litteratur wiederzugeben; und zwar war es die englische Poesie, von welcher die unsrige im 18. Jahrhundert ihre Neubelebung erhielt.

Ganz unmöglich ist es, hier ein Verzeichnis der deutschen Übersetzungen englischer Werke, auch nur der besten und wichtigsten zu geben. Es genüge die Betonung der Tatsache, dass jeder englische Schriftsteller von einiger Bedeutung die Übersetzung eines seiner Werke ins Deutsche erfahren hat. Milton erschien früher in deutscher Umdichtung, als die Masse der Engländer von seinem *Paradise lost* etwas wusste. Dass Addisons „Cato“, Richardsons Romane, Macphersons „Ossian“, Thomsons „Jahreszeiten“, Youngs „Nachtgedanken“ großen Strömungen unserer Litteratur ihren Charakter gegeben, ist bekannt und auch in diesem Buche schon erwähnt. Gleichzeitig mit der Neuerweckung Shakspeares in England ging die in Deutschland vor sich, und was Shakspeare für unsere Litteratur, namentlich für unser Theater bedeutet, weiß jedermann.

Percys altschottische Volkslieder haben unsern Herder angeregt.

Lessing hat das englische Drama des 18. Jahrhunderts zu seiner „Sarah Sampson“ und namentlich zu der „Emilia Galotti“ veredelt, und mit Waffen aus der englischen Litteratur hat er die litterarische Alleinherrschaft des Franzosentums bei uns gebrochen.

Seit dem Anfang dieses Jahrhunderts nimmt die Kenntnis der englischen Sprache und damit die der Litteratur stetig zu. Byron war schon während seines Lebens in Deutschland berühmt und geliebt, und es gibt von seinen Werken mehr deutsche Übersetzungen, als in England von Goethe und Schiller. Deutsche Theater sind die einzigen, auf welchen einige seiner Dramen aufgeführt werden.

Und so geht es fort bis auf die neueste englische Litteratur. Nicht nur die Romane, — auch die wissenschaftlichen Werke von einiger Bedeutung, sowie die zahlreichen Reisewerke, eine Besonderheit der englischen Litteratur, werden ins Deutsche übersetzt. Es ist leichter, eine Liste der nichtübersetzten englischen Schriftsteller von Ruf zu verfertigen, als eine der übersetzten.

Indessen mit Übersetzungen allein ist es nicht getan; wir haben auch so ziemlich jeden englischen Schriftsteller kritisch und biographisch behandelt. Ein Werk wie das von Elze über Shakspeare, so belehrend und zugleich so anregend, besitzen die Engländer trotz ihrer bergehohen Shakspeare-Litteratur nicht. Massons Milton-Biographie ist die umfassendste, aber Sterns „Milton und seine Zeit“ die lesbarere von beiden. Und eine Scott- und Byron-Biographie wie die beiden von Karl Elze haben die Engländer gleichfalls nicht hervorgebracht. Über Scott gibt es das bändereiche aber nahezu unlesbare Werk von Lockhart, in welchem man vor lauter Biographie Scott nicht sieht, und über Byron gibt es fast nichts als wertlosen *Cant.*

Wie sehr unsere Kenntnis Englands und seiner Litteratur durch die Männer gewonnen, welche nach den Ereignissen von 1848 aus dem deutschen Vaterlande flohen, ist bekannt; ich nenne nur die Namen Freiligrath, Ruge und — Lothar Bucher.

Was hat England dem gegenüber getan? Nicht viel, jedenfalls nicht genug. Es ist noch sehr die Frage, ob nicht die Franzosen mehr aus dem Deutschem übersetzt haben, als die Engländer, wenn auch nicht besser. Die Beschäftigung Englands mit deutscher Poesie stammt etwa aus dem Ende des vorigen Jahrhunderts.

Walter Scott und Coleridge waren die ersten, welche kunstgemäß deutsche Dichtungen übersetzten. Byron verstand so gut wie gar kein Deutsch, seine Bewunderung für Goethe, welcher die Widmung des „Sardanapal“ so schönen Ausdruck gab, war fast nur auf Hörensagen gegründet. Shelley ist zu jung gestorben, um seine Kenntnis des Deutschen und sein Verständnis für Goethe zu betätigen. Bulwer und Carlyle waren in diesem Jahrhundert die hervorragendsten Verbreiter deutscher Litteratur in England; neben ihnen gebührt Lewes der Dank der Goethegemeinde für dessen schöne Biographie.

Aus neuester Zeit sei noch erwähnt, dass Stuart Mills bleibendste Schrift: *On Liberty* nach des Verfassers eignem Geständnis, ihre Anregung, ja einen großen Teil ihres Gedankenganges Wilhelm von Humboldts „Über die Grenzen der Wirksamkeit des Staates“ verdankt.

Von einer Verbreitung der Kenntnis deutscher Sprache in England, wie die englische sie durch unsere Schulen in Deutschland besitzt und immer mehr gewinnt, ist keine Rede; doch sei bemerkt, dass an einzelnen höheren Schulen seit einiger Zeit das Deutsche zu den Unterrichtsgegenständen gehört, und dass auch die Zahl der litterarisch-gebildeten Engländer, welche Deutsch wenigstens lesen, in erfreulichem Maße zunimmt. Die Kenntnis des Deutschen gilt jetzt in England für ein Zeichen höherer litterarischer Bildung und wird sehr geschätzt.

Natürlich ist das Allerbedeutendste unserer Litteratur nach und nach übersetzt worden; Faust sehr oft, auch die andern Dramen von Goethe; Schiller desgleichen. Von Lessing ist Nathan der Weise mehrfach übersetzt, aber auch die meisten seiner Prosaschriften sind den Engländern zu eigen geworden. Heine fängt an, wie in Italien, so auch in England Freunde zu finden. Dass Herr Matthew Arnold, derselbe der Wordsworth über Byron stellt, sich über Heines „Sinnlichkeit“ und „Unanständigkeit“ grämt, hat nicht gehindert, dass Heines „Buch der Lieder“ zum Teil oder vollständig meines Wissens bis jetzt viermal übersetzt worden ist. — Freiligraths Gedichte in guter Auswahl sind von seiner talentvollen Tochter Käthe Kroeker gut ins Englische übersetzt worden und in der neuerdings eingerichteten deutschen Abteilung der Tauchnitz-Sammlung erschienen. Ebenda sind auch viele unserer besten

neueren Romane in guten englischen Übersetzungen herausgekommen; ob sie aber in England viel gelesen werden?

Außer Carlyles „Leben Schillers“, Lewes „Leben Goethes“ sei erwähnt Symes „Leben Lessings“, eine tüchtige biographische Leistung. Auch verdient Seeleys „Leben und Zeiten Steins“ warme Anerkennung.

Alles in allem liegt das Verhältnis so, dass die Kenntnis deutscher Litteratur in England selbst unter Gebildeten eine seltene Ausnahme und auch dann nur eine zufällige ist, während in Deutschland nicht nur der Zahl, sondern auch der Vollständigkeit nach die englische Litteratur einen Bestandteil unserer höheren Bildung ausmacht. Man weiß in England mehr von der französischen als von der englischen Litteratur; in Deutschland dürfte sich jetzt die Wage zu Gunsten der englischen neigen.



ACHTES BUCH.

DIE LITTERATUR NORDAMERIKAS.



Vorbemerkung.

Die nachfolgenden wenigen Bogen machen natürlich keinen höheren Anspruch als den, ein kurze Skizze der amerikanischen Litteratur in den letzten 100 Jahren zu geben. Ob eine Litteratur, die überhaupt erst seit wenigen Jahrzehnten anfängt unabhängig von der englischen sich zu entwickeln, schon für eine geschichtliche Darstellung genügenden Stoff liefert, muss bezweifelt werden. Ich beschränke mich im Nachstehenden auf eine Hervorhebung der bedeutendsten Erscheinungen; bibliographische Vollständigkeit ist noch weniger beabsichtigt als in der Darstellung der englischen Litteratur.

Als Hilfsmittel eines eingehenderen Studiums empfehle ich: in erster Reihe natürlich die Werke der Schriftsteller selbst, und zwar lasse man sich die Kataloge solcher Verleger wie Osgood (Boston), Lippincott (Philadelphia), Harper (New-York) kommen; man wird darin, namentlich in denen von Osgood (jetzt Houghton & Co.), so ziemlich alles Nötige finden und zwar in geschmackvoller Ausstattung zu sehr billigen Preisen. Von den meisten bekannten Dichtern gibt es Gesamtausgaben in einem oder zwei Bänden für 1—2 Dollars. Vieles ist auch in der Tauchnitz-Sammlung erschienen, und einiges in *Asher's Collection*. Es wird an den betreffenden Stellen darauf hingewiesen werden.

Eine zusammenfassende Geschichte der amerikanischen Litteratur gibt es in Deutschland nicht. Ein schwacher Versuch zu einer solchen ist Rudolf Doehns „Aus dem amerikanischen Dichterwald" (Leipzig 1881). Ein sehr anregendes Buch ist Ernst Otto Hopps „Unter dem Sternenbanner. Streifzüge in das Leben und die Litteratur der Amerikaner" (Bromberg 1877), namentlich reich an wertvollen poetischen Übersetzungen. Hopp wäre der geeignetste Mann, eine Geschichte der amerikanischen Litteratur zu schreiben, wie er eine treffliche politische Geschichte der Vereinigten Staaten geschrieben. Übersetzungen einzelner Dichtungen sind u. a. enthalten in Freiligraths Werken, in Strodtmanns „Amerikanischer Anthologie" (Leipzig 1870), Fr. Spielhagens „Amerikanischen Gedichten" (Leipzig 1865), v. Beaulieu-Marconnays „Aus beiden Hemisphären" (Leipzig 1881).

Von Original-Anthologien nenne ich in erster Reihe Griswolds beide Sammelwerke: *The poets and poetry of America* (in stets neuen ergänzten Auflagen) und *The female poets of America*; ferner die *Cyclopaedia of American Literature* der Brüder Duyckinck (1856, daher jetzt ziemlich veraltet).

Erstes Kapitel.

Charakter der amerikanischen Litteratur.

Die Dichter.

I.

Dana. — Bryant. — Longfellow. — Whittier. — Whitman. — Stoddard. Taylor. — Dorgan. — Miller. — Osgood.

Bis vor kurzer Zeit musste jede Betrachtung über amerikanische Litteratur mit der Bemerkung beginnen, dass das Schriftentum der neuen Welt in völliger Abhängigkeit von dem Englands sich befände, und dass sonach wol von amerikanischen Schriftstellern englischer Zunge, nicht aber von einer selbständigen amerikanischen Litteratur die Rede sein dürfte. Gewiss, mit der glorreichen Vergangenheit der englischen Litteratur verglichen, wird die der Amerikaner bescheiden zurücktreten müssen; sie hat in den ersten hundert Jahren, die jetzt seit der Befestigung der politischen Selbständigkeit der Vereinigten Staaten verstrichen sind, noch kein Werk aufzuweisen, welches in der Weltlitteratur zu dauern verspricht. Aber eine Vergleichung des augenblicklichen Zustandes beider Litteraturen zwingt zu dem Ausspruch: ein gutes englisch geschriebenes Buch ist heute in der Überzahl der Fälle ein amerikanisches Buch! In Amerika lebt gegenwärtig eine beträchtliche Schar von Schriftstellern, die, wenn auch nichts Gewaltiges, doch immerhin sehr Achtungswertes hervorbringen; in England — die fast völlige Verödung der Litteratur. Mehrere große Londoner Verlagshäuser haben in ihren Neuigkeitskatalogen überwiegend amerikanische Autornamen. Auch im nichtenglischen Auslande ist es fast ausschließlich Amerika, welches das Bedürfnis an neuer Lektüre

in englischer Sprache deckt. Es vollzieht sich auf dem Gebiete der schönen Litteratur annähernd etwas Ähnliches, wie der immer größeren Umfang annehmende Wettbewerb Amerikas auf materiellen Gebieten: Amerika liefert schon jetzt einen großen Bruchtheil der Ernährung Europas; es sendet uns sein billiges Erdöl für unsere Zimmerbeleuchtung, es erfindet uns das elektrische Licht für unsere Straßen.

Die amerikanische Litteratur gewinnt auch mehr und mehr einen eigenartigen nationalen Charakter. Man mag diese Eigenart verächtlich „Yankeetum“ nennen, aber vorhanden ist sie und macht sich geltend Seite an Seite mit der ihrer älteren Schwester. Schon bei den früheren Schriftstellern lässt sich ein Zug nachweisen, welcher auf eine nationale Absonderung deutet: Longfellow, Cullen Bryant, Edgar Poe, Washington, Irving ja selbst der Nestor der amerikanischen Männer der Feder: Benjamin Franklin, sie alle haben etwas, was sie von ihren Sprachgenossen in Großbritannien scheidet, — mehr scheidet, als z. B. die deutschen Schriftsteller der Schweiz und Österreichs von denen Reichsdeutschlands geschieden sind. Die Sprache allein kann es nicht sein, denn das amerikanische Englisch in guten Büchern unterscheidet sich in nichts vom britischen Englisch. Nur die Aussprache der Amerikaner, namentlich der Tonfall der Rede, weicht stark ab von englischer Art: und zwar ist die amerikanische Aussprache die reinere; solche Sprachnachlässigkeiten wie das Weglassen des Anfangs-*h*, in England ein sicheres Zeichen der Unbildung, kommen in Amerika selbst bei weniger Gebildeten kaum vor. Dass andere Kulturbedingungen eine Veränderung des Sprachschatzes bedingen, ist klar, und so weist denn auch die Sprache der Amerikaner eine große Anzahl von Wörtern und Wendungen auf, die wie eine neue Sprache erlernt werden müssen. Die fremden Völkerbestandteile, namentlich der deutsche, in neuester Zeit auch der chinesische, haben deutliche Spuren im Wortschatz der Amerikaner hinterlassen.

Der Charakter der amerikanischen Dichtung ist ein vorwiegend idealistischer. Die Poeten wurden nicht müde, ihrem um das menschliche und nationale Dasein ringenden Volke Ziele vorzuhalten, die jenseits des Hastens und Jagens des Tages stehen. Bei kaum einem zweiten Kulturvolk sind die Dichter so sehr die Lehrer ihrer Mitbürger, die Prediger in den Sonntagsstunden des

Lebens, wie gerade in Amerika. Dort war, wie nirgends sonst, die Poesie eine Sendung, und es muss diesen Dichtern das Zeugnis gegeben werden, dass sie diese Kulturaufgabe mit dem Bewusstsein von deren Wichtigkeit erfüllt haben. Ein amerikanischer Dichter hat das Lied gedichtet, dessen Kehrreim allmählich zum Erkennungszeichen der Idealisten aller Zungen geworden. Ich glaube diese Skizze nicht besser beginnen zu können als durch die schöne Dichtung Longfellows: *Excelsior!*

Die Nacht sang auf der Alpen Joch,
Da zog durchs Dorf ein Jüngling noch;
Der trug ein Banner in der Hand,
Auf dem der fremde Wahlspruch stand:
Excelsior!

Trüb seine Stirn; sein Aug' ein Schwert,
Das blitzend aus der Scheide fährt;
Wie klingend Erz melodisch tief
Der Stimme Ton, mit der er rief:
Excelsior!

Rings in den stillen Hütten glomm
Der Schein des Herdes, traut und fromm;
Gespenstisch reckten sich im Kreis
Die Gletscher, — doch er seufzte leis:
Excelsior!

Der alte Dörfner sprach: „O lass!
Eng und gefährlich ist der Pass!
Schwarz droht der Sturm, der Gießbach schwoll!“
Als Antwort klang es, tief und voll:
Excelsior!

Das Mädchen sprach: „Bleib', müder Gast!
In meinen Armen halte Rast!“
Sein blaues Auge strahlte feucht;
Doch wieder sang er, ungebeugt:
Excelsior!

„Weich' aus der dürren Kiefer Fall!
Flieh der Lawine zorn'gen Ball!“
Dies war des Landmanns letzes Wort;
Hoch in den Bergen klang es fort:
Excelsior!

Frühmorgens, als zum Herrn um Kraft
Flehte Sanct Bernhards Bruderschaft,
Da tönte, wie aus tiefer Gruft,
Ein Rufen durch die bange Luft:
Excelsior!

Und, spürend, unterm Schnee zur Stund'
Fand einen Wandersmann der Hund;
Noch hielt er in der eis'gen Hand
Das Banner, drauf der Wahlspruch stand:
Excelsior!

Dort, in des Zwielichts kaltem Wehn,
Dort lag er, leblos, aber schön;
Herab vom Himmel, klar und fern,
Fiel eine Stimme, wie ein Stern —:
Excelsior!

(Deutsch von Freiligrath).

Amerikas Dichter haben alle an dem öffentlichen Leben ihres Volkes Anteil gehabt; es gibt unter ihnen keine Stubenpoeten. Mehr als einer war Schriftsetzer, ehe er Schriftsteller wurde: so Walt Whitmann, der sogar den ersten Band seiner Dichtungen mit eigenen Händen gesetzt, so Bayard Taylor, so Bret Harte. Und da in Amerika Arbeit nicht bloß im Sprichwort nicht schändet, so findet dort

Niemand etwas Besonderes darin, dass Mark Twain, bevor er Schriftsteller wurde, jahrelang Botführer auf dem Mississippi gewesen. Diese rege Berührung mit dem wirklichen Leben der Mitwelt gibt den amerikanischen Schriftstellern ein Gepräge männlicher Tüchtigkeit. Mag dabei auch ein gutes Teil trotzigen Selbstgefühls unterlaufen, — immer noch lieber, als die aller Individualität entkleideten neuesten englischer Büchermacher, von denen je zwölf ein Dutzend sind und sonst nicht viel mehr.

Dem Idealismus seiner Dichter entspricht die wahrhaft vornehme Art, mit welcher das amerikanische Volk, bis in die untersten, oder sagen wir richtiger: bis in die ärmsten Schichten, seiner Litteratur sich würdig zeigt! Man mag in Deutschland hochnäsig über die junge Litteratur im Lande der „materialistischen Yankees“ aburteilen, — diese Yankees kaufen die Bücher ihrer Schriftsteller, der großen wie der kleinen, in Mengen, von denen sich das Volk der Denker und Dichter nichts träumen lässt. Eine Nation, deren Materialismus solche Auffassung von einer nationalen Verpflichtung gegen die Litteratur zulässt, hat zweifellos eine Zukunft nicht bloß im Wettbewerbe der Völker auf den Handelsmärkten. Ein einigermaßen bekannter amerikanischer Schriftsteller ist unter allen Umständen ein wolhabender Mann: „eine untergeordnete Tatsache“ wird man vielleicht sagen; mir erscheint es gleichbedeutend mit der geistigen Unabhängigkeit. Auch sei erwähnt, dass in keinem Lande der Welt so viele große öffentliche Bibliotheken bestehen, die lediglich dem edlen Gemeinsinn von Privatleuten zu danken sind. Das rühmliche Beispiel der Astor-Bibliothek (gegründet 1839) hat in allen größeren Städten der Union Nachahmung gefunden.

Die Amerikaner sind seit mehr als hundert Jahren ein Volk, nicht bloß ein politischer Begriff. In ihrer Staatsgeschichte gibt es schon unterscheidbare Zeiträume; ihre Litteratur weist solche noch nicht auf. Von einer amerikanischen Litteratur vor der staatlichen Selbständigkeit der Vereinigten Staaten lässt sich kaum sprechen. Erst muss eine Nation politisch unabhängig sein, ehe sie es litterarisch ist: der Teil Nordamerikas, der als Kolonie beim Mutterlande verblieb: Canada, teilt litterarisch die Geschicke Englands ebenso wie politisch.

Ich führe keine Namen aus der Zeit der Kolonialperiode Ame-

rikas (1620—1776) an: sie war zu einer litterarischen Tätigkeit nicht angetan: das nackte Leben musste erobert werden in täglichem Kampf mit dem jungfräulichen Boden, mit dem Urwald und seinen wilden Bewohnern, den Indianern, ehe die Künste ihren Einzug halten konnten in die gesicherten Heimstätten der Ansiedler Neu-Englands. Dazu kam hemmend, dass der Puritanismus, der übers Meer geflüchtet war, in der neuen Heimat noch viel schroffer auftrat als in England. Sein scheußlichster Auswuchs, der Hexenprozess, war eine stehende Einrichtung des jungen Staatslebens während des größten Teils des 17. Jahrhunderts. Im 18. Jahrhundert aber war Englands Litteratur nicht dazu geeignet, befruchtend auf die Kolonie zu wirken; die Kriege gegen Frankreich taten das Ihrige, um eine gedeihliche Entfaltung der amerikanischen Litteratur damals zu verhindern.

Der 4. Juli 1776, der Geburtstag der großen Republik der Vereinigten Staaten, ist zugleich der Anfangstag einer amerikanischen Nationallitteratur. Die alten Völker der Erde weisen poetische Urkunden als ihre erste nationale Beglaubigung auf; die Amerikaner besitzen als solche eine glorreiche Prosaleistung in der *Declaration of Independence* der Vertreter von zwölf Staaten, verlesen zu Philadelphia an dem obengenannten Tage. Der Schlussatz stehe hier in seinem tapfern Wortlaut:

— — We, therefore, the representatives of the United States of America, in general congress assembled, appealing to the Supreme Judge of the world for the rectitude of our intentions, do, in the name and by the authority of the good people of these colonies, solemnly publish and declare, that these United Colonies are, and of right ought to be, Free and Independent States; that they are absolved from all allegiance to the British crown, and that all political connection between them and the state of Great Britain is, and ought to be, totally dissolved; and that, as Free and Independent States, they have full power to levy war, conclude peace, contract alliances, establish commerce, and to do all other acts and things which Independent States may of right do. And for the support of this declaration, with a firm reliance on the protection of Divine Providence, we mutually pledge to each other our lives, our fortunes, and our sacred honor.

Der Verfasser dieses ewig denkwürdigen Schriftstückes hieß Thomas Jefferson.

Aus der Zeit vor dem Befreiungskampfe (1755) stammt das drollige Nationallied der Amerikaner, das „*Yankee Doodle*", ein

echtes Volkslied, wenn auch der Name seines Verfassers nicht unbekannt geblieben; er hieß Shackburg. Man tut dem Liede Unrecht, wenn man es, wie das geschehen, als ein sinnloses Geschwätz bezeichnet; es ist vielmehr ein für den amerikanischen Nationalsinn sehr bezeichnendes keckes Trutzlied, dessen poetischer Gehalt nicht groß, dessen Eigenart aber die der meisten europäischen Nationalhymnen überragt. Es wendet sich gegen die Geringschätzung der Amerikaner durch die Engländer, welche die „*Yankees*“ (indianische Aussprache für „*English*“!) als Tölpel („*Doodle*“) bezeichneten. Es darf selbst in der kürzesten Skizze nicht fehlen:

Yankee Doodle.

A Yankee boy is trim and tall,
And never over fat, Sir;
At dance and frolic, hop and ball
As nimble as a rat, Sir.
Yankee doodle, guard your coast,
 Yankee doodle dandy,
Fear not then, nor threat nor boast,
 Yankee doodle dandy.

He's always out on draining day,
Commencement or Election;
At truck and trade he knows the way
Of thriving to perfection,
 Yankee doodle etc.

His door is always open found,
His cider of the best, Sir,
His board with pumpkin pie is crown'd,
And welcome every guest, Sir.
 Yankee doodle etc.

Tho' rough and little is his farm,
That little is his own, Sir,
His hand is strong, his heart is warm,
'Tis truth's and honour's throne, Sir.
 Yankee doodle etc.

His Country is his pride and boast,
He'll ever prove true blue, Sir,
When call'd upon to give his toast,
'Tis: „Yankee doodle doo!“ Sir.
 Yankee doodle etc.

Die bei feierlichen Gelegenheiten gesungene Hymne dagegen: „*Hail Columbia!*“ von Hopkinson, entstanden 1798, teilt das Loos der offiziellen Hymnen: schablonenhaft zu sein.

In dieser Übersicht über die amerikanische Poesie kann ich eine andere als die zeitliche Anordnung nicht gut vornehmen. Die Zahl der hervorragenderen Dichter von scharfausgeprägter Individualität ist eine zu kleine, und da, wo eine dichterische Persönlichkeit sich deutlich abhebt, steht sie allein, ohne die nachahmende Schar, welche man „Schule“ nennt. Entsprechend dem zeitlichen Anfang der amerikanischen Litteratur, also dem Beginn dieses Jahrhunderts, haben die weitaus meisten Dichter im Geiste derjenigen Richtung geschaffen, welche damals in England allmächtig war:

der Seeschule. Doch muss hinzugefügt werden, dass ihre Naturbetrachtungen einen farbenreicheren Hintergrund haben: der amerikanische Urwald und das Ansiedlerleben in den Jagdgründen der Indianer gaben denn doch poetischere Grundstimmungen her, als die gemütliche See-, Park- und Garten-Welt der englischen Seeschule.

Noch ein anderer Grund zwingt zu einer der Zeitfolge sich anschließenden Darstellung: der immerhin fast hundertjährige Zeitraum der amerikanischen Litteratur-Entwickelung ist deshalb schwer unterzuteilen, weil die meisten amerikanischen Dichter nahezu so alt geworden sind, wie unser Jahrhundert! Keine andre Litteratur bietet dieses merkwürdige Schauspiel, dass ihre großen Dichter, mit sehr wenigen Ausnahmen, als hochbetagte Greise sterben. Der Nestor der amerikanischen Dichter, Henry R. Dana, ist 91jährig erst 1879 gestorben; seine dichterische Tätigkeit entfaltete er überwiegend in den 20er Jahren dieses Jahrhunderts. Ähnlich ist es mit Cullen Bryant, mit Longfellow, Washington Irving, Whittier, Holmes, Whitman u. A. Von den Namen besten Klanges ist es einzig Edgar Poe, der hiervon eine Ausnahme macht: er starb, als der Jüngste, mit 40 Jahren, dem Durchschnittsalter eines europäischen Dichters.

Der schon genannte **Henry Richard Dana** (1787—1879) erinnert am meisten an die englische „Seeschule"; seine bekannte Dichtung: *The Bucaneer* (1827), deutsch von E. O. Hopp, ist ein Seitenstück zu Coleridges „Altem Seemann", ohne dessen glühende Fantasie, aber besser begründet. Das Hineinragen des Geisterreichs in das Leben des Seeräubers Matthäus Lee, die Schreckgesichter, die seiner mordbeladenen Seele keine Ruhe lassen, sind jedenfalls hier eher am Platze, als das Aufgebot aller Schrecknisse der Höhen und der Tiefen — um einen erschossenen Vogel, wie in Coleridges Gedicht.

William Cullen Bryant (1794—1878), eine ehrwürdige Erscheinung gleich einem Propheten und Patriarchen seines Volkes, Dichter, Politiker, Zeitungschreiber, Festredner, — einer von den öffentlichen Männern, die ein Leben im Dienste einer großen Gemeinschaft höher stellen, als die selbstgenügsame Beschaulichkeit des Künstlers. Ob von seinen zahlreichen Dichtungen viele lebenskräftig bleiben werden, ist zu bezweifeln; für den Kenner der englischen Litteratur bietet er doch zu wenig Eigenartiges. Seine Aus-

drucksweise, obgleich nicht gewöhnlich, entbehrt des geheimen Reizes einer kraftvollen Persönlichkeit. Am liebsten ergeht er sich in der Schilderung amerikanischer Naturszenen, und da entfaltet er eine bedeutende Kraft in der Durchdringung der Natur mit menschlichem Fühlen. Wo er dagegen in philosophische und moralische Betrachtungen sich vertieft, wird er gar zu leicht etwas langweilig. Doch ist auch diese seine Reflexionsdichtung von größerem Schwunge als die seines Zeitgenossen Wordsworth, mit dem er sonst ungefähr auf gleicher Linie steht; er sieht mehr von der Natur der Erde und des Menschen, als Wordsworth, denn er sieht mit weiterem und tieferem Blick. Zu einer Betrachtung wie der folgenden vermochte Wordsworth sich nie aufzuschwingen. Die *Thanatopsis* (Todesschau) ist Bryants bekanntestes Gedicht:

Thanatopsis.

Für den, der voller Liebe zur Natur
Zwiesprach mit ihren sichtbar'n Formen hält,
Spricht sie verschiedne Sprache; ist er froh,
So lächelt sie ihn freundlich an, beredt
Entfaltend ihre Schönheit, und sie naht
In seinen trübern Stunden ihm mit sanftem
Und heilendem Mitgefühl, das, eh' er's merkt,
Den Stachel ihnen abbricht. Wenn Gedanken
Der letzten bittern Stunde giftgeschwellt
Anwandeln deinen Geist, und düstre Bilder
Von Todeskampf und Bahr' und Leichentuch,
Von dumpfer Finsternis im engen Haus
Dich schaudern und dein Herz erkranken machen:
So geh hinaus ins Freie, horche fromm
Den Lehren der Natur, indes ringsher,
Aus Erd' und Wasser, aus der Lüfte Reich,
Die leise Mahnung klingt: Nur wenige Tage,
Und nicht mehr wird die alles schau'nde Sonne
Auf ihrem Gang dich sehn; nicht in der Gruft,
Die aufnahm deine Hülle, vielbeweint,
Noch in des Ozeans Schoße dauert fort
Dein Bild. Die Erde, die dich nährte, heischt
Den Leib zurück, dass wieder Staub er werde;
Und jeder Menschenspur entkleidet, dein
Besondres Wesen opfernd, sollst du dich
Auf immer mit den Elementen mischen,
Und Bruder sein dem fühllos stumpfen Fels,
Der trägen Scholle, die der Ackersknecht
Zertritt und mit dem Pflug zerwühlt. Die Wurzel
Der Eiche soll durchbohren dein Gebein.

Und doch zu deiner ewigen Ruhestatt
Sollst du allein nicht gehn, noch könntest du
Ein prächt'ger Bett dir wünschen. Du wirst ruhn
Mit Patriarchen aus der Urzeit, — Kön'gen,
Den Mächtigen der Welt, — mit Weisen, Guten
Und Schönen, bei der greisen Seher Schar,
In einem weiten Grab. Die Bergeshöhn
Mit felsigem Grat, alt wie das Licht, — die Täler
Still-friedlich zwischen ihnen ausgestreckt;
Ehrwürd'ge Wälder, — Ströme, die mit Macht
Erbrausen, und die Murmelbäche, sanft
Hinplätschernd durch das Feld, und, allumgürtend,
Des Ozeanes graue, heil'ge Flut —
Sind nur der feierlich erhabne Schmuck
Des großen Menschengrabs. Der Sonnenball,
Des Himmels ungezähltes Sternenheer,
Sie glänzen auf das ernste Todeshaus
Von Ewigkeit hernieder. Was sind alle,
Die auf der Erde wandeln, im Vergleich
Zu Jenen, die in ihrem Schoße ruhn?
Der Morgenröte Flügel nimm, durchschreite
Der Syrte Wüstensand, geh tief hinein
In jene unermessnen Wälder, wo
Der Oregon der eignen Wogen Schlag
Allein vernimmt: — die Toten sind auch dort,
Und Millionen legten, seit zuerst
Der Jahre Flucht begann, in diesen Öden
Zum Schlaf sich hin, — nur Tote herrschen dort.
So ruhst auch du einst, und was tut's, wenn du
Still aus dem Leben scheidest, und kein Freund
Sich darob härmt? Teilt alles, was da atmet,
Doch dein Geschick! Die Lust'gen werden lachen,
Wenn du dahin, — der Sorge Kinder schwer
Sich placken, — jeder wird sein Wolkenschloss,
Wie sonst, erbaun; doch sie auch insgesamt
Verlassen Lust und Arbeit, um bei dir
Im kühlen Bett zu ruhn. Der Menschen Söhne,
Der Jüngling in des Lebens Lenz, der Mann
In seiner reifen Kraft, Matron' und Jungfrau,
Das holde Kind, der Greis mit grauem Haar,
Sie Alle werden, wenn der lange Zug
Der Jahre hinrollt, Einer nach dem Andern,
Zur Seite dir gebettet von dem Schwarm,
Der ihnen folgt, wenn seine Stunde schlägt.

So lebe, dass, wenn du berufen wirst,
Der großen Karawane Weggenoss
Zu sein, die ins geheimnisvolle Reich

Hinunter wallt, wo Jeder seine Zelle
Im stillen Haus des Todes finden wird,
Du nicht dem Sklaven gleich dich aufmachst, den
Die Peitsche Abends in den Kerker treibt;
Nein, durch des unbeirrten Glaubens Kraft
Beruhigt und gestärkt, geh in dein Grab,
Wie Einer, der sich in die Decken hüllt
Und sich hinstreckt zu vielwillkommnem Schlaf.

(Deutsch von A. Strodtmann.)

Ich teile noch den Anfang eines andern Gedichtes mit, welches gleichfalls Zeugnis gibt für Bryants besonderes Geschick, die Natur mit menschlichen Gedanken zu erfüllen, alles *sub specie hominis* anzuschauen:

Der Freiheit Alter.

Heil dir, mein Wald, mein altehrwürd'ger Wald!
Ihr knorr'gen Tannen und ihr Eichen stolz,
Umwallt von grünem Moose! Diesen Grund
Durchwühlte nie der Spaten. Blumen blühn,
Die Niemand säet, Niemand bricht. Wie süß
Ist's hier zu ruhn, wo tausend Vögel schwirren,
Eichhörnchen springen, Bäche wandern, und
Der Wind, durch Blätter rauschend, dich umhaucht
Mit Duft der Ceder, die so köstlich prangt
Mit bleichen blauen Beeren. Hier im Wald —
Im friedereichen, tausendjähr'gen Wald —
Verfolgt mein Geist den dämmervollen Pfad
Bis zu der Freiheit erstem Frühlingstag.
O Freiheit! Du gleichst nicht dem Dichtertraum,
Kein lieblich Mädchen bist du, schlanken Leibes,
Mit Locken, wallend aus der roten Mütze,
Die auf das Haupt dem Sklav der Römer drückte,
Nahm er die Fesseln ihm. — Ein bärt'ger Mann
Bist du, in vollem Stahl; die eine Hand
Erfasst den breiten Schild, die andre ruht
Am Schwerte. Deine Stirn, erglänzt sie schon
Von hoher Schönheit, trägt die Narben doch
So manchen Kampfes, und dein mächt'ger Leib
Ist stark vom Ringen. Dich traf der Gewalt
Geschoss, und ihre Blitze fühltest du:
Sie raubten dir dein göttlich Leben nicht.
Es grub die Tyrannei den Kerker tief,
Und Fesseln schmiedete ihr schnöder Tross
An tausend Feu'rn — und glaubte dich besiegt!
Da klirren ab die Ketten, donnernd stürzt

Die Kerkerwand, und furchtbar brichst du aus,
Wie hell die Flamme aus dem Holzstoß bricht,
Und rufst den Völkern, und sie jauchzen dir
Die Antwort, und der bleiche Pein'ger flieht. — —

(Deutsch von Friedrich Spielhagen.)

Mit zunehmendem Alter wurde Cullen Bryant immer mehr zu einer Art von öffentlicher Macht. Bei großen politischen oder sonstigen Gelegenheiten war er der Sprecher oder Dichter. So hat er noch mit 80 Jahren die Festrede gehalten bei der Enthüllung der Goethe-Büste im Central-Park zu New-York, und als die Amerikaner im Jahre 1876, zugleich mit der Weltausstellung in Philadelphia, das erste Centennium ihrer nationalen Unabhängigkeit feierten, war es wiederum Bryant, welcher in seinem Liede „Das Jahr 1776“ die Grundsteinlegung zur Freiheit und Größe des Vaterlandes besang:

Das Jahr 1776.

Vom Waldland kam die Heldenschar,
Als durch das frischerwachte Land
Der Freiheit Ruf erklungen war,
Es bot zum Werk des Kriegs sich dar
Des Landmanns nerv'ge Hand.

Da flog der Ruf von Ort zu Ort,
Vom Berge bis zum Meeresstrand
Und unbekannter Flüsse Bord,
Er schallte weiter fort und fort
Bis an des Urwalds Rand.

Es kamen hoch vom Felsenwall,
Vom Strand am sturmgepeitschten Meer,
Vom Bergstrom und vom Wasserfall
Und sumpf'gen Tal die Tapfern all
In langem Zug daher.

Es war, als sei im Morgenschein
Der Schöpfung neuer Tag erwacht,
Und aus dem Grund, aus Flur und Hain
Erstanden löwenmut'ge Reih'n,
Zu kämpfen in der Schlacht.

Die Mutter, die den Säugling trug,
Die junge Braut, wie pocht' ihr Herz!
Die greisen Eltern sah'n den Zug,
Und alle waren stark genug
Und zeigten keinen Schmerz.

Schon war der Kampf zu heißer Glut
Auf Concords Ebenen entfacht,
Schon tränkte wie des Regens Flut
Das frische Gras mit rotem Blut
Bei Lexington die Schlacht

So brach der Tag der Freiheit an,
Durch Blut geweiht in Frühlingsau'n,
Gelöst war unsrer Knechtschaft Bann,
Und herrschend trat kein fremder Mann
Mehr in der Heimat Gau'n.

(Deutsch von A. Laun.)

Von allen amerikanischen Dichtern ist keiner in Deutschland bekannter und häufiger übersetzt, als der Deutschland so warm zu-

getane und ihm für so viele Anregungen verpflichtete **Henry Wadsworth Longfellow** (1807—1882).

Die Amerikaner, und mit ihnen viele Stimmen in Europa, erklären ihn für ihren größten Dichter, jedenfalls aber für einen Dichter, der in der neueren Litteratur unter den Ersten mitzählt. Das muss bestritten werden: Longfellow ist eine sehr woltuende schriftstellerische Erscheinung, namentlich uns Deutschen wert durch seine vielen schönen Übertragungen deutscher Gedichte; aber er steht an Kraft der Sprache und der Fantasie z. B. Edgar Poe entschieden nach, und zu einem großen Dichter fehlt ihm das Unentbehrlichste: die Ursprünglichkeit. Poe hat in heftiger Weise den Vorwurf des Plagiats gegen Longfellow erhoben; von einem absichtlichen Plagiat kann nun zwar keine Rede sein, dennoch hat Poe den Kern der Sache damit getroffen: Longfellow hatte sehr viel aus allen möglichen Litteraturen gelesen und ein zu hartnäckiges Gedächtnis besessen. Darum hat man bei der Lektüre seiner Dichtungen oftmals das Gefühl: dies hast du schon irgendwo früher gehört. Gedichtanfänge, Stimmungen, einzelne Ausdrücke, — es klingt vieles gar zu bekannt. Longfellow überrascht uns fast nie; seine dichterische Sprache ist die eines litterarischen Mannes von Geschmack und Belesenheit, aber nicht mehr. Solche glückliche Wendungen wie die der Schlussstrophe des sehr bekannten Gedichtes „*The day is done, and the darkness*“ gehören bei ihm zu den ganz vereinzelten Seltenheiten:

> And the night shall be filled with music,
> And the cares, that infest the day,
> Shall fold their tents, like the Arabs,
> And as silently steal away.

Longfellow sagt dem Herzen des Lesers wenig Neues. Seine Kunst besteht in der Erzeugung der poetischen Stimmung und in der melodischen Gestaltung der Verse; manche seiner Lieder klingen auch dem der englischen Sprache nicht Mächtigen wie Poesie.

Sein Idealismus ist über jeden Zweifel erhaben; gleich Tennyson kommt ihm nichts Niedriges bei. Das schöne Gedicht „*Excelsior*“ (S. 566) sichert vielleicht allein seinem Verfasser die Unsterblichkeit.

Zu den bekanntesten Gedichten Longfellows gehört noch das zierliche:

Der Pfeil und das Lied.

Ich schoss einen Pfeil ins Blaue hinein;
Er fiel zur Erde, — wo mag er sein?
Er flog so schnell, dass mein Gesicht
Dem Fluge konnte folgen nicht.

Ich sang ein Lied ins Blaue hinein;
Es fiel zur Erde, — wo mag es sein?
Denn wer hat Augen scharf genug,
Zu folgen eines Liedes Flug?

Nach langer Zeit fand ich den Pfeil
In einer Eiche ganz und heil;
Und fand mein Lied im treuen Hort
Des Freundesherzens, Wort für Wort.
(Deutsch von Beaulieu-Marconnay.)

Longfellow hat Europa mehrmals bereist; auf seiner dritten Reise (1842) verlebte er einen Sommer am Rhein und trat dort zu Ferdinand Freiligrath in ein Freundschaftsverhältnis, welches durch mehr als ein Menschenalter sich bewährt hat. Zahlreiche Übersetzungen aus vielen Sprachen waren die Frucht dieser Reisen. In seinen Umdichtungen deutscher Lieder namentlich hat Longfellow ein feines Verständnis für das Wesen fremder Poesie bewiesen; sie zeichnen sich ebenso sehr durch Worttreue wie durch die poetische Wiedergabe des Tones aus. Mit ihm kann nur Bayard Taylor als Umdichter deutscher Poesien siegreich wetteifern. Seine Übersetzungen solcher intimsten Klänge wie „O Tannebaum“ oder „Über allen Gipfeln ist Ruh“ und „Der du von dem Himmel bist“, — sind meisterhaft zu nennen. Ich gebe die beiden letzteren als gewiss willkommene Proben seiner Übersetzungskunst:

I.

O'er all the hill-tops
Is quiet now,
In all the tree-tops
Hearest thou
Hardly a breath;
The birds are asleep in the trees;
Wait; soon like these
Thou too shall rest.

II.

Thou that from the heavens art,
Every pain and sorrow stillest,
And the doubly wretched heart
Doubly with refreshment fillest,
I am weary with contending!
Why this rapture and unrest?
Peace descending
Come, ah come into my breast!

Einen schönen Abschluss fand seine Übersetzungstätigkeit in der Englisirung von Dantes „Göttlicher Komödie“ (in reimlosen Terzinen), 1867.

Auch unter seinen eigenen Dichtungen, kleinen wie großen, sind viele, die dem Aufenthalt in Deutschland und der Beschäftigung mit deutscher Litteratur zu verdanken sind; so von kleineren das Lied auf Walther von der Vogelweide, und das andere auf Nürnberg; so von größeren das umfangreiche dramatische Gedicht: „Die

goldene Legende", 1851, der erste Teil einer dramatischen Trilogie, deren andere Teile sind: „Neuengland-Tragödien" (1868) und „Die göttliche Tragödie" (1871). Das Ganze ist als dramatische Dichtung verfehlt. Die beiden letzten Teile sind obendrein inhaltlich so verschwommen, dass man zu einem poetischen Genuss nicht gelangt. In der „Goldenen Legende" nimmt Longfellow Faustische Anläufe; doch merkt man überall die Anstrengungen, die ihm das kostet. Das Ganze hat etwas Gemachtes; echt ist vielleicht der katholische Ton, den Longfellow gut zu treffen weiß, obgleich selbst Protestant. Est ist merkwürdig, mit wie starker Anempfindung sich dieser Amerikaner in das europäische Mittelalter und dessen Romantik zu versetzen weiß. Übrigens ist die „Goldene Legende nichts als eine durch allerlei Zusätze, unter anderen auch ein Passionsspiel nach Oberammergauer Art, und durch endlose Reden ins Breite gezogene Verarbeitung jener scheußlichen Sage von der Errettung eines aussätzigen Ritters durch das beabsichtigte Opfer einer Jungfrau. „Der arme Heinrich" hat Longfellow das Gerippe zu seinem Drama gegeben. An eine szenische Darstellung hat der Dichter gewiss selbst nie gedacht.

Etwas besser als Drama, als Dichtung vielleicht noch tiefer stehend, ist eine frühere Arbeit: „Der spanische Student" (1843), mit Zugrundelegung der Novelle von Cervantes: *La Gitanilla* (Die Zigeunerin oder Preziosa).

Seine beiden Prosa-Erzählungen: *Hyperion* und *Kavanagh*, wovon die erstere in Deutschland spielt und ein bischen jeanpaulisirt, sind lesbar, aber nicht besonders originell.

Seine Beliebtheit in Amerika, und seit Freiligraths schöner Verdeutschung auch zum Teil in Deutschland, verdankt Longfellow wesentlich seiner Indianerdichtung „*Hiawatha*" (1855), von der im Jahre des Erscheinens 30 Ausgaben nötig wurden. Trotz der Künstelei der Dichtung, trotz der Eintönigkeit des Vermaßes (ein vierfüßiger Trochäus ohne Reim), trotz der zur Parodie herausfordernden Stelzbeinigkeit der Sprache, ist *Hiawatha* eine Schöpfung eigenen Reizes. Was kümmerts uns, dass die Schilderungen des Indianerlebens darin so wenig der Wahrheit entsprechen, wie die in Coopers „Lederstrumpfromanen"? In wenigen Jahrzehnten wird ja ohnehin der Indianer eine amerikanische Mythe sein, und dann wird sich die lesende Welt ihr Bild der untergegangenen Völker

Nordamerikas einzig nach Longfellows und Coopers poetischen Schönfärbereien gestalten. Die Dichtung ist mächtiger als alle historische und archäologische Forschung.

Noch zwei andere poetische Erzählungen hat Longfellow aus der „Geschichte" seiner Heimat geschöpft: die in Hexametern geschriebenen kürzeren Epen: *Evangeline* (1847) und „Miles Standish' Freierschaft" (1858). Beide sind gut vorgetragene Geschichten aus dem Ansiedlerleben des 17. und 18. Jahrhunderts; ihr poetischer Wert ist kein sehr hoher; allenfalls lässt sich *Evangeline* auch nach Goethes „Hermann und Dorothea" lesen und neben Vossens „Luise" stellen. Das Beispiel dieser deutschen hexametrischen Epen hat möglicherweise Longfellow in der Wahl seines Versmaßes bestimmt. Man ist in Deutschland sehr geneigt, sich über die Versuche mit englischen Hexametern lustig zu machen und auf die eigenen Hexameter-Herrlichkeiten mit Stolz hinzuweisen. Longfellows Versfüße in *Evangeline* sind nicht wesentlich schlechter als die Hälfte der Götheschen in „Hermann und Dorothea".

Longfellows Werke sind sämtlich in der Tauchnitz-Sammlung erschienen.

Mit Longfellow in demselben Jahre (1807) geboren, ist **John Greenleaf Whittier** gegenwärtig der letzte aus der Zahl der dichterischen Patriarchen, die durch ihr Leben die Anfänge der amerikanischem Litteratur mit ihrer neuesten Entwickelung verknüpfen. Bryant übertrifft ihn an poetischem Natursinn, Longfellow an rhythmischen Wollaut; doch steht Whittier seinen beiden alten Freunden und den meisten andern Dichtern Amerikas voran durch die Wucht seiner Sprache, die machtvolle Männlichkeit und Selbständigkeit seiner Gedanken, und durch die Großheit der Gesinnung. Whittier, ein außerhalb Amerikas weniger bekannter Name, erscheint von den älteren Dichtern als der einzige, dessen Beliebtheit Dauer verspricht.

Sprachlich steht er zuweilen unter dem Einfluss Byrons. Seine poetische Erzählung *Mogg Megone* (1836), aus den Kämpfen der ersten Ansiedler gegen die Indianer, verrät deutlich, dass er *Lara* und ähnliche Dichtungen Byrons sich zum Muster genommen. Später hat er sich von diesem Einfluss mehr und mehr befreit, und in den Schöpfungen seiner Mannesjahre ist er ganz Er selbst.

Seine Stärke liegt in der romanzenartigen kleinen Erzählung und im Zeitgedicht. Manchmal wagt er sich wol auch auf das Ge-

biet der Idylle, wie in *Snow-bound* (Eingeschneit) und erzielt auch da schöne Wirkungen: doch ist er am heimischsten, wo er aus der Zeit heraus ein Stück sichtbaren Lebens oder eine die Nation bewegende Frage angreifen und sie als Dichter behandeln kann. Seine Gedichte*) werden dereinst eine nicht zu verachtende poetische Erklärung zu der trockenen, aktenmäßigen Geschichte bilden.

Whittier ist der Dichter der menschlichen und bürgerlichen Freiheit. Kein wichtiges Ereignis im öffentlichen Leben der letzten 50 Jahre, dem er nicht die poetische Weihe gegeben: keine Frage von Freiheit und Recht, in der er nicht sein Dichterwort gesprochen. Wie er als junger Mann die einträgliche Stellung als Herausgeber eines freihandelsfeindlichen Blattes nach kurzer Zeit aufgab, weil er, ganz richtig, die menschliche Freiheit auch da gefährdet sah, wo es sich um scheinbar nebensächliche Dinge handelte, so ist er in einem langen ehrenvollen Leben ein Bannerträger der Freiheit für sein Volk gewesen. Seine Gedichte während des Sezessionskrieges zwischen dem freien Norden und dem Sklaven-haltenden Süden zeigen aufs neue, dass in den Kämpfen der Menschheit um Freiheit und Knechtschaft alle großen Dichter zu allen Zeiten zur Fahne der Freiheit gestanden haben. Nicht ein einziger Dichter von irgendwelcher Bedeutung, der in dem Kriege gegen die Sklavenstaaten nicht mannhaft zur Union gehalten hätte.

Wollte ich für Whittier unter europäischen Dichtern seinesgleichen suchen, so wüsste ich nur Victor Hugo oder Freiligrath zu nennen. Die Zukunft muss entscheiden, ob Tendenzgedichte, Zeitgedichte, der Zeit zum Raube fallen. Vieles wird gewiss so lange leben, wie dieselben Fragen, deren Lösung jene Dichter gesucht, offene bleiben. Whittier ist aber kein politischer Gelegenheitsdichter im gewöhnlichen Sinne: der zufällige Anlass ist ihm meist nur der Ausgangspunkt für ein schönes Gedicht allgemein-menschlichen Inhalts. Dieser Art sind die beiden folgenden Dichtungen:

I.

Der Atlantische Telegraph.

O einsame Bucht von Trinity,
O ödes Uferland,
Beug' betend dich zu Boden hie,
Hör' Gottes Ruf am Strand!

Sein Bote fliegt von Welt zu Welt,
Ideenbeschwingt, voll Glut,
Sein Engel fährt vom Himmelszelt,
Wo tief das Kabel ruht.

*) Eine schöne Gesamtausgabe erschien 1876 in einem Bande bei Osgood in Boston.

Was sagt der Herold gottgesandt?
Der Weltstreit kam zu End',
Vermählt durch ein geheimes Band
Wird eins der Kontinent.

Ein Blut, ein Herzschlag nah und weit
Vereint der Völker Heer,
Die Bruderhand der Menschlichkeit
Hält fest sie unterm Meer.

Von Afrika zum Orient,
Durch Asiens Berge fort,
Gibt frisches Lebenselement
Der müden Welt der Nord.

Durch jede Zon', von Strand zu Strand
Ein magisch Band sich streckt,
Das Feuer stahl Prometheus' Hand,
Das neu die Menschheit weckt.

O Donnersturm, lass Blitze sprühn,
Bis jedes Land erfasst,
Lass neu in dir die Völker glühn,
Schmilz ihrer Ketten Last!

Du Schreckensmacht vom Himmelplan,
Gezähmt nun gleite fort,
Trag' sanft hin durch den Ozean
Der Friedensbotschaft Wort.

Nun web', du Gotteweberschiff,
Das Friedenstuch der Zeit,
Web' in den Tiefen übern Riff
Des Krieges Leichenkleid!

Sieh her! des Ozeans Schranke fällt,
Raum wird und Zeit besiegt,
Der Allgedanke durch die Welt,
Wie dein Gedanke fliegt!

Es neigt sich Pol zum Pole her,
Der Hader schweigt hinfort,
Wie auf dem Galiläischen Meer
Spricht Christ das Friedenswort!

(Deutsch von E. O. Hopp.)

II.

Auf den Brand von Chicago.

Men said at vespers: „All is well!"
In one wild night the city fell;
Fell shrines of prayer and marts of grain
Before the fiery hurricane.

On threescore spires had sunset shone,
Where ghastly sunrise looked on none,
Men clasped each other's hands, and said:
„The City of the West is dead!"

Brave hearts who fought, in slow retreat,
The fiends of fire from street to street,
Turned, powerless, to the blinding glare,
The dumb defiance of despair.

A sudden impulse thrilled each wire
That signalled round that sea of fire;
Swift words of cheer, warm heart-throbs came;
In tears of pity died the flame!

From East, from West, from South and North,
The messages of hope shot forth,
And, underneath the severing wave,
The world, full-handed, reached to save.

Rise, stricken city! — from thee throw
The ashen sackcloth of thy woe;
And build, as to Amphion's strain,
To songs of cheer thy walls again!

How shrivelled in thy hot distress
The primal sin of selfishness!
How instant rose, to take thy part
The angel in the human heart!

Ah! not in vain the flames that tossed
Above thy dreadful holocaust.
The Christ again has preached through thee
The Gospel of Humanity!

Then lift once more thy towers on high,
And fret with spires the western sky,
To tell that God is yet with us,
And love is still miraculous!

Whittiers Gabe der romanzenartigen Erzählung zeigt sich am schönsten in dem in Amerika ungemein beliebten Gedicht *Maud Müller*. Es erinnert gar nicht unvorteilhaft an gewisse Gedichte Uhlands. Leider kann ich nur die erste Hälfte hersetzen, die schönere; das ganze Gedicht ist für den engen Rahmen dieser Skizze zu umfangreich:

Maud Müller.

Maud Müller an einem Sommertag
Reihte das Heu am grünen Hag.
Unter dem ärmlichen Hut, wie glüht
Ihr Antlitz, das froh im Jugendschein blüht!
Singend schafft sie, ein Echo erklang
Der Drossel, die fern am Waldsaum sang.
Doch wenn ihr Blick zur Stadt sich wandt',
Die weiß vom Hügel schaut' ins Land,
Erstarb ihr Lied, ein leiser Schmerz,
Ein namenlos Sehnen erfüllt' ihr Herz,
Ein stiller Wunsch, eine heimliche Lust
Nach etwas Besserm zog in die Brust.

Der Richter ritt langsam, in sich gekehrt,
Und streichelte lässig sein nussbraunes Pferd.
In den Schatten des Apfelbaums lenkt' er beiseit
Sein Ross und grüßte die muntere Maid
Und bat um 'nen Trunk aus dem frischen Quell,
Der über die Wiese murmelte hell.
Sie bog sich zur rieselnden Quelle hin
Und füllt' ihm den runden Becher von Zinn.
Errötend gab sie's und schaut' zur Seit'
Auf den nackten Fuß und das dürftige Kleid.
„Viel Dank!" sagt' der Richter, „mein Lebelang
Ward nie mir beschert ein süßerer Trank!"
Er sprach vom Gras, von Blüten und Baum,
Wo die Bienen summten im Sommertraum,
Er sprach vom Heuen, vom Wetterstand,
Ob Regen wol brächte die Wolkenwand
Und Maud vergaß, auf ihr Kleid zu schaun,
Auf die nackten Knöchel so zierlich und braun!
Sie sah, wie sein Auge auf ihrem ruht',
So sonderbar ward ihr, so wol zu Mut.

Doch endlich sein Ross er weiter trieb,
Wie einer, der gern noch länger blieb'.

Maud Müller seufzte aus Herzensgrund:
„O wär' ich des Richters Braut zur Stund!
In Seide hüllt' er mich köstlich und fein
Und priese mich schmeichelnd beim roten Wein!
Dann trüge mein Vater von Tuch ein Gewand,
Ein schmuckeres Boot hätt' mein Bruder am Strand;
Die Mutter auch kleidet' ich sauber und nett,
Manch neues Spielzeug mein Brüderchen hätt';
Den Hungrigen böte ich Speis' und Trank,
Mich priesen die Armen und sagten mir Dank!"

Der Richter ritt aufwärts, und manches Mal
Noch blickt' er zurück nach der Maid im Tal.
„'ne schön're Gestalt und ein süßer Gesicht
Ersah ich im ganzen Leben noch nicht.
Und dass sie bescheiden, verständig und klug,
Ihre schüchterne Rede mir zeigt' es genug.
Ich wollt', sie wär' mein, und ich zur Stund,
Wie sie, ein Heuer im Wiesengrund!
Kein Feilschen dann quält' mich um doppeltes Recht,
Kein endloses Hadern und Wortgefecht;
Nein, Herdengeläut' und Vogelgesang
Vernähm' ich und lieblicher Worte Klang."
Doch er dacht' an die Schwestern stolz und kalt,
Und der Mutter hochmütige, eitle Gestalt,
Und verschloss sein Herz und ritt hindann,
Und Maud stand schweigend im Feld und sann.
Doch staunend vernahm das ernste Gericht,
Wie der Richter summt' ein Liebesgedicht.
Und das Mädchen stand sinnend im grünen Gras,
Bis der Regen fiel auf die Mahden nass. — —

(Deutsch von E. O. Hopp.)

Könnte das alles nicht ebenso gut in Schwaben wie in Pennsylvanien vor sich gehen? — Das Gedicht klingt trübe aus; Richter und Maid folgen nicht ihrem Herzen, werden unglücklich und seufzen oftmals im trüben Leben: „Es hätt' können sein!" —

In Amerika verehrt man noch einen vierten Dichter als einen der „Großen"; auch er naht sich dem Patriarchenalter —: **Walt Whitman** (geboren 1819). Aus seinem Leben sei nur die heldenhafte Aufopferung genannt, mit welcher er im Sezessionskriege in

den Hospitälern tätig war; er soll an „100 000 Kranke und Verwundete mit eigenen Händen gepflegt haben“, wie Freiligrath in der biographischen Notiz über Whitman mitteilt (Ges. Werke, Band IV., S. 88). Freiligrath hat ihn überhaupt für Deutschland zuerst „entdeckt“, wie er es auch mit Bret Harte getan.

Eine Achtung gebietende Männergestalt ist Walt Whitman gewiss; er ist einer jener *self-made men*, die nirgends so vollkräftig gedeihen, wie auf amerikanischem Boden. Aber den Namen eines Dichters müssen wir ihm versagen, solange man zum Wesen des Dichters nicht allein die dichterische Empfindung, sondern auch irgendeine künstlerische Form verlangt. Whitman hat kein einziges Gedicht geschrieben; seine unter den kuriosesten Titeln erschienenen Sammlungen von gedichtähnlichen Rhapsodien, wie die „Grashalme“ und „Trommelschläge“, verschmähen jede Schranke des Reims, des Versmaßes oder des Rhythmus. Sie sind Prosa mit poetischem Inhalt und in einer „Form“, die nicht Prosa noch Poesie ist. Dabei wimmelt es darin von Geschmacklosigkeiten so ärgerlicher Art, so sehr im schlechtesten Stile Victor Hugoscher Proklamationen an Paris und den umliegenden Erdball, dass es nur mit sehr gutem Willen möglich ist, den poetischen Kern des seltsamen Mannes zu erfassen. Aber er besitzt ihn, diesen poetischen Kern, und wenn ein wirklich von der Muse geweihter Augenblick über ihn kommt, so vergisst er auch seine Geschmacklosigkeiten, und dann gelingen ihm — immer noch keine Poesien, aber erhebende, rührende Versuche von Poesien. Whitman hat, um amerikanisch zu reden, das „Rohmaterial“ zu einem Dichter; aber ihm fehlt jede Kunstschulung, und mit mehr als 60 Jahren lernt man solche Dinge nicht mehr. Verszeilen von 30 und selbst von 40 Silben wechseln ab mit solchen von 5, wenn man das überhaupt Verse nennen will, was mit fliegender Feder ohne Rücksicht auf irgendwelche Form aufs Papir geworfen worden.

Seine Schriften sind in Boston (bei Osgood) erschienen; zu den vielgelesenen Dichtern gehört er selbst in Amerika nicht. — Bei uns haben Freiligrath und Strodtmann einige seiner erträglicheren Sachen übersetzt. Eine kurze Probe muss genügen, um eine Idee von Walt Whitmans Art zu geben; ich glaube, das poetischste Beispiel gewählt zu haben —:

Mühselig durchwandernd Virginiens Wälder,
Beim Klange des raschelnden Laubes, das aufwühlte mein Fuß (denn es war Herbst),
Bemerkt' ich am Fuß eines Baumes das Grab eines Kriegers;
Tötlich verwundet ward er bestattet hier auf der Flucht, (leicht konnte ich alles verstehn;)
Eine kurze Mittagsrast, dann fort! es drängte die Zeit, doch blieb diese Inschrift,
Auf ein Täflein gekritzelt und genagelt an den Baum bei dem Grab:
„Tapfer, vorsichtig, treu und mein lieber Kamerad."

Lang, lange sann ich, dann schritt ich weiter des Wegs;
Mancher Wechsel der Zeiten folgte und manche Szene des Lebens;
Doch oftmals im Wechsel der Zeit und des Orts, urplötzlich, allein oder im Gewühle der Stadt,
Taucht vor mir auf des unbekannten Kriegers Grab — taucht auf die kunstlose Inschrift in Virginiens Wäldern:
„Tapfer, vorsichtig, treu und mein lieber Kamerad."

(Deutsch von A. Strodtmann.)

Unter den jüngeren Dichtern (d. h. denen unter 60 Jahren!) sind es zwei, die selbst in der kürzesten Skizze ehrenvolle Erwähnung verdienen: Stoddard und Bayard Taylor.

Richard Henry Stoddard (geboren 1825) ist ein Meister des kleinen Liedes, als solcher von großer Eigentümlichkeit, ja Keckheit des Ausdrucks. Er ist der einzige mir bekannte amerikanische Dichter, welcher nicht den seit den Tagen der „Seeschule" feststehenden Satzungen über das folgt, was man an Leidenschaft in den englisch redenden Ländern dem Dichter gestattet. Man mag lange suchen, ehe man wieder auf Lieder trifft, wie die folgenden von Stoddard:

Liebe.

Für Herzen, die sich lieben, gibt
Es Sünde nicht und Schuld;
Des niedern Staubes Macht zerstiebt
Vor ihrer Liebe Huld.

Sie sind Gesetz sich selber nur,
Fremd jeder andern Pflicht;
Das Wahngesetz der Erdenflur
Bezwingt, erschreckt sie nicht.

Drum sagt mir nimmer: Liebe beugt
Sich eitler Mächte Wort —
Denn jeden Fehl des Liebsten scheucht
Der Liebe Lächeln fort!

Im Harem.

Der Duft von glühndem Sandelholz
Durchwallt umsonst die Luft;
Denn heißre Glut füllt mir das Hirn,
Den Sinn ein süßer Duft.

Press' deine Lipp' auf meine fest!
Nicht sei dem Kuss gewehrt,
Bis dass mein Herz die Süßigkeit
Des deinen all geleert!

Der Garten tönt von Saitenklang.
Hell blinkt des Mondes Strahl —
Doch wir, den Sternen gleich, zergehn
In Wolken süßer Qual.

(Deutsch von A. Strodtmann.)

Manchmal enden seine Gedichte mit einer witzigen Spitze, nicht unähnlich der Heineschen Art, wenn auch nie so scharf wie bei Heine. — Alles in allem: ein anmutiger Sänger mit feinem Formensinn und einem warmen Männerherzen. Will man ihn in seiner besten Stimmung sehen und ihn dann liebgewinnen, so lese man die reizende Romanze „Leonatus“:

The fair boy Leonatus
The page of Imogen — —

von Friedrich Spielhagen aufs anmutigste verdeutscht.

Bayard Taylor (1825—1878) genießt in Deutschland eine ganz ungewöhnliche Verehrung. Nicht um seiner Dichtungen*) willen; wir verehren in ihm den genialen, deutsche Dichtung nachfühlenden und nachdichtenden Übersetzer von Goethes Faust. Er ist nicht der erste gewesen, der sich an diese wie keine andere verantwortliche Übersetzer-Aufgabe gewagt; es gab schon eine ziemliche Anzahl von Faust-Übersetzungen, ehe Taylor die seinige begann**). Nach meiner Kenntnis ist sie diejenige, welche bei großer Wörtlichkeit den Sinn Goethes am reinsten widerspiegelt; an vielen Stellen, namentlich in den Liedern, ist sie von einer erstaunlichen Treue in Ton und Ausdruck. Als Probe diene „Der König in Thule“:

There was a King in Thule,
Was faithful till the grave,
To whom his mistress, dying,
A golden goblet gave.

Naught was to him more precious;
He drained it at every bout:
His eyes with tears ran over
As oft as he drank thereout.

When came his time of dying,
The towns in his lands he told;
Naught else to his hair denying
Except the goblet of gold.

He sat at the royal banquet
With his knights of high degree;
In the lofty hall of his fathers
In the castle by the sea.

There stood the old carouser,
And drank the last life-glow;
And hurled the hallowed goblet
Into the tide below.

He saw it plunging and filling,
And sinking deep in the sea:
Then fell his eyelids forever,
And never more drank he!

*) Seine poetischen Werke in einem Bande, Boston (Houghton) 1880.
**) Eine autorisirte Ausgabe erschien bei Brockhaus (1870/71) in zwei Bänden.

Auch die nach Bayard Taylors Tode veröffentlichten *Studies in German Literature* zeigen ihn mit dem Geiste deutscher Litteratur innig vertraut. Eine volkstümliche „Geschichte Deutschlands“ für amerikanische Unterrichtszwecke rührt gleichfalls von diesem Pionir deutscher Bildung in Amerika her. Er ist in Berlin als Gesandter der Vereinigten Staaten beim Deutschen Reich*) gestorben; Berthold Auerbach hat ihm inmitten einer großen Trauergemeinde die Totenrede gehalten und ihm das schöne Wort nachgesagt:

„Du warst beglaubigter Abgesandter von einer Staatsmacht zur andern und warst beglaubigter Abgesandter von einer Geistesmacht zur andern.“

Ähnlich wie Longfellow, nur in noch höherem Grade, ist Bayard Taylor mit jungen Jahren seinem rastlosen Wandertriebe folgend durch die alte Welt gezogen, mittellos, nur auf seine Berichte für Zeitungen angewiesen. Seine zahlreichen Reiseskizzen sind noch jetzt angenehme Lektüre.

Bayard Taylors Originaldichtungen sind hauptsächlich in den Sammlungen *Rhymes of Travel* (1848) *Book of Romances* (1851), *Poems and Ballads* (1854), *Poems of the Orient* und *Poems of Home and Travel* (1855) enthalten. Sie zeigen eine glutvolle Fantasie und die Sprache eines wahren Dichters, aber sie sagen unserm Gefühl nicht sonderlich viel. Die schönsten seiner Lieder finden sich in den „Orientalischen Dichtungen“, und darunter wieder ist „Kamadeva“ (der Liebesgott der Inder) wol das poetisch-wertvollste —:

Der Mond, die Sonne, all' die heil'gen Sterne,
Wie nie zuvor, erglänzten wundersam,
Und Freude jauchzte rings in Näh' und Ferne,
Als Kamadeva kam.

Die Blüten funkelten, der Luft Geschmeide,
Vor dem das Morgenrot erblich in Scham,
Duftvoll erschloss sich jede Blumenscheide,
Als Kamadeva kam.

Die Vöglein in dem Laub der Tamarinde
Begrüßten liebegirrend sich, und zahm
Aus seinen Pranken ließ der Leu die Hinde,
Als Kamadeva kam.

---

*) Die Regirung der Vereinigten Staaten sendet mit Vorliebe die geistige Aristokratie des Landes auf ihre diplomatischen Vertreterstellen. Washington Irving, Bancroft, Lowell, Bret Harte haben Konsulats- oder Gesandtschaftsstellen bekleidet.

Das Meer schlief ruhig am beglückten Strande;
Die Bergeszinken glänzten zaubersam;
Die Wolken floh'n hinweg vom Himmelsrande,
Als Kamadeva kam.

Die Herzen allerbebten traumverloren.
Den höchsten Flug des Dichters Harfe nahm;
Denn nie geahnt Entzücken ward geboren,
Als Kamadeva kam.

Ein neues Leben schien empor zu steigen
In jeder Brust, wie Regen wonnesam;
Den Tod sogar sah man die Lanze neigen,
Als Kamadeva kam.

(Deutsch von A. Strodtmann.)

Bayard Taylors drei dramatische Dichtungen: *The Prophet*, *The Masque of the Gods* und *Prince Deukalion* sind keine Bühnenstücke, und nur das erstere, eine leicht verhüllte Darstellung des Mormonentums, kann als ein Buchdrama gelten; die „Maske der Götter" und „Prinz Deukalion" sind gewaltig entworfene Dichtungen in Dialogform, eine Art von Dramatisirung der Kulturentwickelung des Menschengeschlechts. Dem entsprechend spielt „Prinz Deukalion" nicht weniger als 2000 Jahre! An schönen, ja an erhabenen Stellen ist kein Mangel, doch überwiegt der Eindruck der Formlosigkeit und Verschwommenheit.

Gleichfalls mit deutscher Dichtung wolvertraut war der junggestorbene **John A. Dorgan** (1835—1867), unter dessen hinterlassenen Liedern manche mit denen Stoddards an Kraft der Leidenschaft wetteifern. So z. B.:

Medusa.

Sag' nicht, dass ich dir Herz und Sinn
Betört mit list'ger Schmeichelei!
Ist's meine Schuld, dass schön ich bin?
Ist's deine Sünde, dass ich frei?

Ich wusste nicht, du könntest mich
Nicht sehn, und leben. — Wie ein Buch
Kann schließen unsre Freundschaft ich,
Kann sie zertreten leicht genug!

Ich tu' dir nicht mehr weh. Enteil'!
Medusa, Ärmster! war ich dir.
Mein sanftes Aug' traf dich als Pfeil;
Doch fluche dem Geschick, nicht mir!

(Deutsch von A. Strodtmann.)

Dorgan hat einige Gedichte von Uhland und Heine übersetzt. Von letzterem scheint er stark beeinflusst worden zu sein, mehr als Stoddard, der seiner eigenen Versicherung nach erst sehr spät Heines Gedichte kennen gelernt.

Endlich der jüngste namhafte Dichter, das poetische Gegenstück zu Bret Harte, der Sänger Kaliforniens **Joaquin Miller** (mit

seinem wahren Namen Cincinnatus Heine Miller), geboren 1841 im Staate Indiana. Er soll von einer deutschen Familie abstammen, worauf auch einer seiner Vornamen deutet.

Seine einzige dichterische Leistung von wahrhaftem Wert sind die *Songs of the Sierras*, eine Sammlung farbenprächtiger, dabei dramatisch belebter Schilderungen der Sierren des südlichen Nordamerikas. Unter diesen „Liedern von den Sierren“ finden sich auch einige poetische Erzählungen, in denen Miller geflissentlich byronische Töne anschlägt, so namentlich in dem „Mit Walker in Nicaragua“ (deutsch von E. O. Hopp).

Seit den Sierrenliedern ist Millers dichterische Kraft augenscheinlich im Abnehmen; er hat mit jenem ersten Wurf sein originelles Können erschöpft. Seine prosaischen Arbeiten sind vollends kaum ernsthaft zu nehmen. „Das Leben unter den Madok-Indianern“ (1873) ist ein vergeblicher Versuch, Witz mit Sentimentalität zu vereinigen; Bret Harte, ja selbst Cooper steht hoch über ihm. Der Stil ist der eines Zeitungsreporters. — Kaum besser ist der Roman *The Danites* (1876) aus dem Leben des Mormonenstaates. Er ist in neuester Zeit zu einem Drama verarbeitet worden, welches ein wahrer Hohn auf die theatralische Kunst ist; hat aber dennoch in Amerika unendlich gefallen.

Von Dichterinnen sei als die bedeutendste genannt **Frances Osgood** (1816—1850). Frau Osgood erinnert an Felicia Hemans; ihre Gedichte sind voll desselben zarten Duftes edler Weiblichkeit und von nicht geringerem Wollaut. Von dem Gedicht, dessen Anfang ich im Original gebe, hat Strodtmann eine Übersetzung geliefert:

To the Spirit of Poetry

Leave me not yet! Leave me not cold and lonely,
Thou dear ideal of my pining heart!
Thou art the friend — the beautiful — the only,
Whom I would keep, tho' all the world depart!
Thou that dost veil the frailest flower with glory,
Spirit of light and loveliness and truth!
Thou that did'st tell me a sweet, fairy story
Of the dim future, in my wistful youth
Thou who canst weave a halo round the spirit,
Thro' which naught mean or evil dare intrude,
Resume not yet the gift, which I inherit
From heaven and thee, that dearest, holiest good!

Zweites Kapitel.

Edgar Allan Poe.

(1809—1849.)

Die Nachwelt trifft doch in den meisten Fällen das Richtige; man muss ihr nur Zeit lassen. Von Jahr zu Jahr wächst das Ansehen dieses merkwürdigen Schriftstellers in Amerika wie im Auslande; in Deutschland und Frankreich übersetzt man ihn, in Amerika und England erscheinen stets neue Ausgaben seiner Werke und Darstellungen seines Lebens*); man hört seinen Namen selbst in Kreisen, die sich sonst mit amerikanischer Litteratur wenig beschäftigen.

Ich habe ihm einen besonderen Abschnitt eingeräumt, da er weder als Dichter noch als Erzähler sich mit Anderen vergleichen lässt. Edgar Poe ist ganz *sui generis*; eine Ausnahme-Erscheinung in den beiden Litteraturen englischer Sprache. Zu seiner auffallenden Ursprünglichkeit als Schriftsteller kommt das von dem Durchschnittsmaß abweichende Leben Edgar Poes, um ihn uns interessant, ja zu einem Gegenstand herzlichen Mitgefühls zu machen. Das Leben der andern großen Schriftsteller Amerikas verläuft sehr ebenmässig: sie werden mit Ehren und im Wolstande alt, spielen mit Würde die Rolle von Litteraturpatriarchen und zeigen, dass die Schriftstellerei in Amerika eine Beschäftigung ist fast so glänzend und einträglich wie etwa Petroleum-Bohren oder Eisenbahnen-Bauen. Edgar Poe macht in allem eine Ausnahme. Seine Eltern sterben 2 Jahre nach seiner Geburt und hinterlassen ihn der Barmherzigkeit eines reichen Privatmannes; mit 18 Jahren geht er nach Europa, um den Griechen in ihrem Befreiungskampfe gegen die Türken beizustehen; von dem amerikanischen Konsul in Petersburg nach der Heimat zurückgeschickt, besucht er kurze Zeit die Militärschule in West-Point, von welcher er wegen Disziplinwidrigkeit relegirt wird. Gleichzeitig mit diesem Unfall erscheint seine erste Gedichtsamm-

*) Die beste Ausgabe ist die von John Ingram besorgte, in vier Bänden, Edinburg (Black) 1875; die beste Biographie gleichfalls die von Ingram in zwei Bänden, London (Hogg) 1880.

lung (1831); er gewinnt mit einer Erzählung einen Preis von 100 Dollars und verfällt dem Journalismus; wandert aus einer Redaktion in die andere, lebt aus der Hand in den Mund; regt seine abgehetzte Produktionskraft durch geistige Getränke an, die seine Gesundheit untergraben, und stirbt mit 40 Jahren zu Baltimore im Hospital, wohin man ihn in bewusstlosem Zustande gebracht. Die eigentliche Todesursache ist unbekannt; es ist voreilig, von Poes Tod durch Trunkenheit zu sprechen, wie denn überhaupt in Bezug auf die unglückliche Neigung während der letzten Jahre seines Lebens große Übertreibungen herrschen.

Ob Edgar Poe als ein großer Dichter besteht vor einer strengen Kritik, die ihn mit einem allgemeinen Maßstab und nicht mit einem der amerikanischen Poesie entnommenen misst, ist zweifelhaft; sicher ist, dass ihm an Originalität der Erfindung, an Kühnheit der Fantasie und vor allem an sprachlicher Meisterschaft kein amerikanischer Dichter nahe kommt. Seine metrischen Dichtungen füllen nur ein dünnes Bändchen, aber dieses wiegt schwerer als viele Bände von Cullen Bryant, Longfellow und Taylor. Edgar Poe ist der größte Künstler unter den amerikanischen Dichtern. Er verstand seine Kunst als Theoretiker wie Praktiker. Manches von ihm ist entschieden gekünstelt zu nennen; die Freude an sprachlichen Wirkungen verleitete ihn manchmal zu bloßen Spielereien, wie z. B. in *The Bells.* Dagegen hat er einige einfache Lieder geschrieben, die, auf jeden außergewöhnlichen Schmuck der Form verzichtend, dennoch von sehr tiefer Wirkung sind. So vor allen das folgende:

To one in paradise.

Thou wast that all to me, love,
For which my soul did pine —
A green isle in the sea, love,
A fountain and a shrine,
All wreathed with fairy fruits and flowers,
And all the flowers were mine.

Ah, dream too bright to last!
Ah, starry Hope! that didst arise
But to be overcast!
A voice from out the future cries
„On! on!“ — but o'er the Past
(Dim gulf!) my spirit hovering lies,
Mute, motionless, aghast!

For alas! alas! with me
The light of Life is o'er!
„No more — no more — no more “
(Such language holds the solemn sea
To the sands upon the shore)
„Shall bloom the thunder-blasted tree,
Or the stricken eagle soar.“

And all my days are trances,
And all my nightly dreams
Are where thy dark eye glances,
And where thy footstep gleams —
In what ethereal dances!
By what eternal streams!

Sein schönstes Gedicht, wenn auch nicht sein berühmtestes, ist sogar im schlichten Blankvers geschrieben; aber welche wunderbare Wirkung erzielt Edgar Poe durch die einfachsten Mittel! Es könnte mit Ehren unter Shelleys Dichtungen stehen —:

An Helene.

Ich sah dich einmal — einmal nur — vor Jahren,
In einer lauen Juli-Mitternacht.
Vom vollen Monde, der wie deine Seele
Sich kühnen Flugs den Weg am Himmel bahnte,
Floss wie ein Silberschleier hell das Licht,
In schwüler Ruhe, Schlaf auf seinen Schwingen,
Hernieder auf die schlummertrunknen Kelche
Von tausend Rosen eines Zaubergartens,
Wo selbst der Wind nur leise schlich auf Zehen —
Floss nieder auf die schlummertrunknen Kelche
Der Rosen, die voll Dank für Lieb' und Licht
Mit lindem Wohlgeruch sich selbst verhauchten —
Floss nieder auf die schlummernden Gesichter
Der Rosen, die mit einem Lächeln starben,
Von dir und deiner süßen Huld bezaubert.

In Weiß gekleidet lehntest du am Hügel,
Den Veilchen krönten; währenddes der Mond
Sein mildes Licht goss auf der Rosen Antlitz,
Und auch auf deins, das sorgend zu ihm blickte!
War's Fügung nicht, die in der Julinacht —
War's Fügung nicht, ach! stets gepaart mit Sorge, —
Die still mich stehn hieß vor der Gartentür,
Zu atmen diesen Weihrauchduft der Rosen?
Kein Schritt ward laut, es schlief die arge Welt,
Und einzig wir nur wachten, du und ich —
Wie pocht mein Herz bei diesen beiden Worten!
Nur wir allein! — Ich stand und schaute hin,
Da plötzlich schwanden vor mir alle Dinge —
(Ich sagte ja, der Garten war verzaubert) —,
Der Perlenglanz des Mondes löschte aus,
Der moos'ge Hügel und die Schlangenpfade,
Die hellen Blumen und der Zweige Rauschen
Ward mir entrückt, ja selbst der Rosen Hauch
Sank sterbend in den Arm der linden Luft.

Und alles war verschwunden, nur nicht du,
Nur deiner Augen göttlich Leuchten nicht,
Und deine Seele nicht in diesen Augen.
Ich sah nur sie — und sie, ach! wen'ge Stunden,
Solang nur, bis der Mond herniedersank.

Wie stand die wilde Schrift von Herzensqualen
Geschrieben in den himmlisch hellen Sternen,
Wie tiefes Weh — und doch, wie hohe Hoffnung!
Welch eine stolzerhabne, stille See!
Wie hoher Mut und doch wie tiefe Liebe,
Wie unergründlich tiefes Herzensneigen!

Und endlich sank Dianas holde Scheibe
In eine westlich ferne Wolkenmasse.
Und du glittst wie ein Geist von mir hinweg.
Verhüllt durch Grabesbäume. — Nur die Augen,
Sie blieben mir und sind noch nicht entschwunden.
Mir leuchtend auf dem nächtlich öden Heimweg
Sind sie noch nicht wie all mein Hoffen dunkel.
Sie folgen mir, sie führen mich durchs Leben,
Sie sind die Herren, und ich bin ihr Sklave.
Noch nie erblich mir dieser Augen Licht
Und ich lass' ach! so gern durch sie mich leiten,
Mich reinigen in ihrem Zauberfeuer
Und heiligen in ihrem Himmelsglanz.
Sie füllen meine Seele mit der Schönheit,
Die Hoffnung heißt; sie sind die Himmelssterne,
Die knieend ich in tiefer Nacht verehre;
Ja selbst im hellen Mittagsglanz des Tages
Seh ich sie noch, zwei süße Strahlenkronen,
Zwei Venussterne heller als die Sonne!

(Deutsch von E. E.)

Poes berühmtestes Gedicht ist *The Raven*, 1845 im New-Yorker *Evening Mirror* erschienen, aber zu durchschlagender Wirkung erst gebracht durch eine öffentliche Vorlesung seitens des Dichters. Ich halte es nicht für Poes vollendetste Dichtung, trotz der bewundernswerten Meisterschaft des Versbaues und trotz vielen ergreifenden und poetisch schönen Stellen. Man merkt gar zu deutlich die Absicht des Versbauers; man hört das Klappern der Maschine, welche gewisse rhythmische und reimerische Klangwirkungen erzeugt. Übrigens hat Edgar Poe mit einer bei Dichtern seltenen Offenherzigkeit den Vorhang von der Kunstwerkstatt zurückgeschlagen, in welcher der „Rabe" entstanden: in seinem köstlichen Aufsatz: „Die Philosophie dichterischer Komposition". Als ein Paradestück für den mündlichen Vortrag wird das Gedicht stets einen hohen Wert behalten; über den rein dichterischen Gehalt kann man sich kaum einer Täuschung hingeben. Aber in diesem wie in so vielen anderen Gedichten zeigt Edgar Poe sich als den Meister der Kunst,

die wenige Schriftsteller so geschickt gehandhabt wie er: der Kunst der Erzeugung einer beabsichtigten Stimmung des Lesers. Was auf die richtige Wahl des Wortes ankommt, hat er bis zur raffinirten Berechnung gewusst und erprobt. Die Macht des Wortes! — das ist sein Geheimnis. In einem philosophischen Gespräch, betitelt *Power of words*, hat er mit gelassener Übertreibung von der Möglichkeit gesprochen, durch den Willen im Bunde mit der Macht des Wortes, mit der Steigerung der sprachlichen Wärme, — Welten, Sterne ins Dasein zu rufen! Kommt zu dieser Meisterung des Wortes eine tiefe poetische Empfindung, dann ist allerdings die Wirkung eine hinreißende. So in der Strofe des „Raben“:

But the Raven, sitting lonely on that placid bust, spoke only
That one word, as if his soul in that one word he did outpour.
Nothing further then he uttered; not a feather then he fluttered —
Till I scarcely more than muttered: „Other friends have flown before —
On the morrow he will leave me, as my hopes have flown before.“
Then the bird said: „Nevermore“.

Oder in der Strofe:

Then methought, the air grew denser, perfumed from an unseen censer
Swung by Seraphim whose foot-falls tinkled on the tufted floor.
„Wretch,“ I cried, „thy God hath lent thee – by these angels he hath sent thee
Respite — respite and nepenthe from thy memories of Lenore!
Quaff, o quaff this kind nepenthe, and forget this lost Lenore!“
Quoth the Raven: „Nevermore“.

Diese selbe Kunst, Stimmung zu erzeugen, um die Seele des Lesers — und nun gar des Zuhörers! — jenen unbeschreiblichen Dunstkreis zu weben, der zu einem Bannkreise wird: Poe hat sie mit noch größerer Sicherheit geübt in seinen Erzählungen, namentlich in den *Tales of the Grotesque and the Arabesque*, wie sein Herausgeber Ingram jene Sammlung von Geschichten benennt, deren Absicht ist, „Sensation“ zu machen. In seinen Prosaerzählungen ist Edgar Poe Amerikaner: den Leser durch Außergewöhnliches vom ersten Wort, ja vom Titel an zu packen, festzuhalten und nicht eher loszulassen, als bis er ihn über alle Stufen der Spannung, der unbestimmten Furcht, des Grausens gehetzt. Jeder Satz ist eine Masche des Netzes, welches sich um die Seele des Lesers schlingt. Was mag wohl „*The oblong box*“ enthalten? Wer ist „*King Pest*“?

oder gar der „*Angel of the Odd*“? Oder solche Titel wie „*Thou art the man!*“ — „*The premature burial*“, — *The tell-tale heart*“, — „*The masque of the Red Death*“. — Und wo der Titel uns nicht gleich vom Beginn fesselt, da tun es die ersten Worte der Erzählung selbst, wie in „*A descent into the Maelström*“, — „*The pit and the pendulum*“. In Coleridges „Altem Seemann“ wird die verzaubernde Gewalt des Auges des Erzählers auf den Zuhörer geschildert; Ähnliches lässt sich von dem Ton der Poeschen Erzählungen sagen. Der Anfang von „*The tell-tale heart*“ (Das verräterische Herz) mag eine Idee geben von Poes Prosastil:

— — „Freilich nervös, schrecklich nervös war ich damals und bin es noch; warum soll ich denn aber wahnsinnig sein? Meine Krankheit hatte meine Sinne nur geschärft, nicht zerstört, nicht abgestumpft. Vor allem war mein Gehör unglaublich scharf. Ich hörte alle Dinge im Himmel und auf Erden, ich hörte manche Dinge in der Hölle. Wie käme ich also dazu, wahnsinnig zu sein? Gebt doch Acht, wie ruhig, wie genau ich die ganze Geschichte erzählen kann.

Wie der Gedanke zuerst mir durch den Kopf fuhr? — Das kann ich unmöglich mehr sagen; aber einmal gefasst, verfolgte er mich unablässig, Tag und Nacht. Ich hatte gar keinen vernünftigen Grund, auch reizten mich des Alten Schätze nicht. Ich hasste ihn auch nicht. Ja, ich liebte den alten Mann sogar. Er hatte mich nie gekränkt, er hatte mich nie beleidigt. Sein Gold war mir gleichgültig. Ich denke, es war sein Auge! — ja, das muss es gewesen sein. Eines seiner Augen glich dem eines Geiers — es war ein blässlich-blau schimmerndes Auge. So oft sich sein Blick auf mich richtete, wurde mir das Blut in den Adern zu Eis, — und so ganz allmählich, nach und nach reifte in mir der Vorsatz, den alten Mann das Leben zu nehmen und so sein Auge für immer loszuwerden. — —

— — Ich weiß, ihr haltet mich für wahnsinnig. Aber Wahnsinnige wissen ja nicht, was sie tun. Ihr hättet mich jedoch nur sehen sollen, — ihr hättet nur sehen sollen, wie überlegt ich handelte, mit welcher Vorsicht, mit welcher Verstellung ich ans Werk ging! Nie hatte ich den alten Mann freundlicher behandelt als in der Woche, bevor ich ihn tötete. Und jede Nacht, nach Mitternacht, drückte ich an der Türklinke und öffnete sie, — o so sacht! Und wenn ich dann meinen Kopf durch die Öffnung gesteckt, zog ich eine Blendlaterne hervor, aber ganz verschlossen, so dass kein Lichtstrahl ins Zimmer fallen konnte. Ihr würdet gelacht haben, wenn ihr gesehen hättet, wie schlau ich zu Werke ging. — —

— — In der achten Nacht gab ich mir die größte Mühe, die Tür möglichst geräuschlos zu öffnen. Der Minutenzeiger einer Uhr bewegt sich schneller vorwärts als meine Hand. Nie zuvor hatte ich meine Überlegenheit, meinen Scharfsinn so bewundert. Wenn ich bedachte, dass ich hier die Tür nach und nach immer weiter öffnete, und er nicht die geringste Ahnung von meinem Vorhaben hatte, so musste ich innerlich lachen. Lachen — das musste er gehört haben, denn plötzlich bewegte er sich, wie

in namenlosem Schrecken. Ihr denkt vielleicht, ich sei jetzt schnell entflohen, — aber nein. Sein Zimmer lag wie eine Grube in der tiefen Finsternis da (die Fensterläden hatte er wie gewöhnlich aus Furcht vor den Räubern fest verschlossen), und so wusste ich, er konnte mich nicht gesehen haben, — also immer weiter, weiter schob ich die Tür auf . . . .

Schon stand ich im Zimmer und wollte gerade die Laterne öffnen, als mein Daumen von dem Handgriff abglitt, — es war ein kaum vernehmbarer Laut, aber der Mann richtete sich im Bett auf und schrie: „Wer ist da?“

Ich hielt den Atem an und gab keine Antwort. Eine ganze Stunde stand ich so da, ohne auch nur einen Muskel zu bewegen, aber der Alte legte sich nicht nieder. Lauschend saß er aufrecht in seinem Bett, ganz wie ich es eine Nacht nach der andern getan.

Auf einmal hörte ich ein leises Stöhnen und wusste, das war das Stöhnen der tödlichen Angst. Es war kein Schmerz, es lag kein lautes Weh in diesem Laut, — es war nur der dumpfe unterdrückte Ton, wie er sich der von innerster Qual beladenen Seele entringt. — — — Ich kannte den Ton, ich wusste, was der alte Mann fühlte, und bemitleidete ihn, wenn ich mich auch innerlich vor Freude schüttelte. Ich wusste, dass er nun schon seit dem ersten Tone, den sein Ohr vernommen, wachte. Ich fühlte, wie seine Furcht immer wilder wurde, wie er sie anfangs zu unterdrücken gesucht, aber es nicht vermocht hatte. Er konnte sich sagen: „Es ist nur der Wind im Schornstein, nur eine Maus, die über die Diele schlich, nur ein leise zirpendes Heimchen.“ So hatte er sich vielleicht selber in den Schlaf zu lullen gesucht, aber vergebens. Alles vergebens, denn schon hatte sich, ihm nahend, der Tod mit seinem Schleier auf die Seele geworfen. Und dieser Schatten ließ ihn, der nichts mehr sah, meine Anwesenheit im Zimmer fühlen. — — (Deutsch von E. E.)

Den Leser möchte ich sehen, der nach solchem Anfang nicht festgebannt wäre, und wüsste er auch, dass das Schrecklichste bevorsteht! Nervöse Personen tun jedenfalls gut, Poe so selten wie möglich zu lesen: man träumt nach seiner Lektüre böse Träume.

Edgar Poes Lieblingsgebiet sind die Nachtseiten der menschlichen Natur, das Grenzland zwischen Erde und Himmel. Darin kommt ihm keiner gleich; bei E. T. A. Hoffmann merken wir am Ton, dass es dem Verfasser nicht voller Ernst mit seinen Fantasien gewesen, und Chamisso, der nächste Geistesverwandte Poes, bewahrt sich einen hellauf lachenden Humor inmitten der schlimmsten Spukgeschichten. Anders Poe; wenigstens in den Geschichten, deren Anlage von vornherein ernst ist. Sonst kann er sehr anmutig scherzen; so in seinen scharfsinnigen „Detective-Erzählungen“, wie ich sie nennen möchte. Die künstlerischste unter diesen ist „Der Goldkäfer“, die psychologisch wertvollste „Der entwendete Brief“.

dessen Grundzug Sardou in seinem *Pattes de mouche* benutzt hat: die aufregendste: „Die Mordtaten in der Rue Morgue“, eine allbekannte, in die meisten Sprachen übersetzte Geschichte. Auch ist Poe der Wiederbeleber der lügenhaften, mit dem Schein der wissenschaftlichen Wahrheit umkleideten Reisegeschichten nach dem Muster Defoes und Swifts. Sein *Arthur Gordon Pym*, *Manuscript found in a bottle*, *The balloon-hoax* sind Beweise seiner ebenso gewandten Lügenwebekunst wie seines fesselnden Stils. Jules Verne hat sich zum Teil nach Poe gebildet, ohne ihn an Poesie je zu erreichen.

Edgar Poes letzte Prosaarbeit *Eureka* enthält die Darstellung einer monistischen Weltauffassung, wie nur ein Dichter sie haben konnte. Mögen Philosophen und Naturforscher über diesen höchstgesteigerten Pantheismus denken wir nur immer, *Eureka* ist ein Buch, das niemand ohne nachhaltige Wirkung lesen kann. Es vervollständigt das Bild dieses rätselhaften Schriftstellers, der in sich das Talent der realistischen Kleinmalerei vereinigte mit der fantastischen Körperlosigkeit der Lyrik. Edgar Poe ist der einzige amerikanische Dichter; dessen Ruhm mit der zeittichen Entfernung von seinem Leben zunimmt. Longfellow und Cullen Bryant haben den Gipfel der Berühmtheit während ihres Lebens erklommen; Poe war zu seiner Zeit kaum bekannter als Dutzenddichter; er genießt jetzt eine Weltberühmtheit, mit der sich allenfalls Bret Harte, sonst kein amerikanischer Schriftsteller messen kann.

In Frankreich hat er einen Geistesverwandten: Charles Baudelaire, der Poes wichtigste Werke übersetzt und manches Eigene in dessen Stil geschrieben hat. Er erreicht ihn vielleicht an künstlerischer Herrschaft über die Geheimnisse der Sprache, an machtvoller Originalität der Erfindung tritt er weit hinter Poe zurück.

Drittes Kapitel.

Die Erzähler.

Cooper. — Hawthorne. — Beecher-Stowe. — Cummins. — Wetherell. — Tourgee. — Cable. — James. — Howells. — Alcott.

Die wissenschaftliche Prosa.

Vornan in der Reihe steht derjenige Amerikaner, der noch heute das größte Publikum hat, der liebe Freund von ungezählten Tausenden junger Leser: **James Fenimore Cooper** (1789–1851), der Erzähler der „Lederstrumpf-Geschichten“. Es haben vor ihm einige amerikanische Schriftsteller sich im Roman versucht, so Charles Brown (1771—1810), ein nicht zu verachtender Erzähler psychologisch spannender Geschichten; doch war Cooper der Erste, der zu seinen Romanen nationale Stoffe verwandte, und der Erste, der außerhalb Amerikas einen großen Erfolg errang.

Man hat ihn den amerikanischen Walter Scott genannt. Scotts künstlerische Begabung steht unzweifelhaft höher als Coopers; dass aber der letztere noch heute mehr gelesen wird als Scott, ist gleichfalls sicher.

Coopers erster Roman*): „Der Spion“ (1821), schildert den Unabhängigkeitskrieg gegen England; er gewann dem Verfasser die Zuneigung seiner Landsleute in hohem Grade und ebnete ihm das Feld für die Entwicklung seines eigentlichen Talentes: der Schilderung des Indianerlebens und der Zusammenstöße zwischen der vordrängenden europäischen Zivilisation und der zurückweichenden indianischen Barbarei. Cooper ist der dichterische Historiker einer weit zurückliegenden Zeit in der Geschichte Amerikas, in dieser Beziehung von fern mit Homer vergleichbar. Seine fünf „Lederstrumpf-Erzählungen“ („Die Pioniere“, „Die Prairie“, „Der Letzte der Mohikaner“, „Der Pfadfinder“, „Der Wildtöter“) werden im Gedächtnis der Nachwelt, wie es ja jetzt schon geschieht, als die schönsten Zeugen einer romantischen Heldenzeit Nordamerikas fortleben. Die Archäologie und Kulturgeschichte mögen sonnenklar

*) Eine Gesamtausgabe seiner Werke in 33 Bänden, New-York 1854 56.

beweisen, dass die Indianer nicht solche edlen, homerischen Helden gewesen, wie Cooper sie uns schildert, — es wird ihnen nichts helfen: man glaubt der Poesie mehr als der Wissenschaft. Achilles und Patroklus, Ajax und Odysseus, Penelope und Helena stehen vor unsern Augen so, wie Homer sie besungen, nicht wie Schliemann sie ergraben. Cooper selbst berief sich auf das Beispiel Homers, wenn man ihm Vorwürfe machte wegen seiner Idealisirung der Indianer.

Ich habe mich nicht auf die Eindrücke verlassen, die ich in der Knabenzeit von den „Lederstrumpf-Geschichten“ empfangen habe: eine nochmalige Lektüre einiger größerer Stücke hat mir aufs neue bestätigt, dass Cooper neben Defoe und Swift steht durch das, was dem Dichter im letzten Grunde allein die Dauer verbürgt: die Fantasie. Seine Charakterschilderungen sind mäßig; aber wer hat es wie er verstanden, der Poesie des Urwaldes Ausdruck zu geben! wer wie er, uns durch die Handlung hunderte von Seiten hindurch festzuhalten und uns über manche Schwächen im Einzelnen wegsehen zu lassen! Der Kern seiner Geschichten, auch der abenteuerlichsten, ist wahr: in jenem Kampfe Mann gegen Mann und Volk gegen Volk, der im 18. Jahrhundert zwischen Blassgesichtern und Rothäuten gekämpft wurde, sind wirklich solche Heldentaten geschehen, wie sie der Lederstrumpf-Cyklus erzählt. Cooper ist der Dichter jener namenlosen Helden, die dem heutigen Amerika den Weg gebahnt durch alle Fährnisse des Urwaldes. Bei dem Publikum, welches von jeher die größte Zahl von Coopers Lesern gebildet hat: bei der Knabenwelt, sind die Lederstrumpf-Geschichten trotz dem Vordrängen der altklugen Halbwissenschaft und Belehrerei, wie sie Jules Verne und Andere bieten, noch nicht veraltet. Wenn ein Buch sich 60 Jahre lang frisches Leben bewahrt hat, darf man ihm wol noch eine fröhliche Zukunft prophezeien.

Cooper hat auch einige See-Romane geschrieben: *The Pilot*, *The Water Witch*, *The Admirals* etc.; sie stehen dichterisch nicht ganz so hoch wie seine Urwald-Erzählungen, sind indessen auch recht beliebt geworden. Sie haben den Anstoß gegeben zu der gewaltigen Litteratur des See-Romans, der durch Marryat und Eugène Sue nachmals vertreten wurde.

Die Cooperschen Urwald-Romane fanden in des Franzosen Aymard Indianer-Geschichten eine nicht ungeschickte Nachahmung.

Gleichfalls in nationalem Boden wurzeln die Erzählungen von **Nathaniel Hawthorne** (1807—1864), einem in manchen Punkten Edgar Poe verwandten Schriftsteller. Auch bei ihm spielt das Hereinragen der unsichtbaren Mächte eine große Rolle, und in der Ausmalung von außergewöhnlichen Seelenzuständen und unheimlichen Situationen wetteifert er mit seinem großen Zeitgenossen. Er begann mit kurzen Erzählungen und Skizzen, die er später zu der Sammlung *Twice-told Tales* (1837) vereinigte. Deutlicher zeigte sich sein Talent in den *Mosses from an Old Manse* (1846) und in dem lieblichen *Snow-Image*, einer Kindergeschichte von wunderbarem Reiz. Dann erschien sein *Scarlet Letter* (1850), der Hawthorne auf einmal in die Reihe der großen Erzähler stellte. Sein Lieblingsgebiet ist jene Zeit puritanischer Unduldsamkeit im 17. Jahrhundert mit ihren Hexenverbrennungen, Quäkerverfolgungen und anderen Scheußlichkeiten. Mit bewundernswerter Kraft der rückwärts schauenden Fantasie zaubert er die Zustände in den ersten Puritaneransiedlungen vor uns hin. Er ist in weit höherem Grade Walter Scott geistesverwandt, als es Cooper war. Seine Seelenkunde stellt ihn auf eine Stufe mit Bulwer: das schuldbeladene Gewissen, die Foltern der Angst von Verbrechern, das Grausen vor dem Übernatürlichen: das sind Hawthornes Gegenstände. Auch seine Sprache hat, gleich der Poes, die Fähigkeit, uns in die von dem Verfasser gewollte Stimmung zu versetzen und in ihr festzuhalten. Nicht voll so spannend wie Poes Erzählungen sind *The Scarlet Letter*, sowie die später erschienenen *The House of the seven Gables* (1851) und *The Marble Faun* (1864), an Mannigfaltigkeit der Seelenschilderung reicher. Das Merkwürdige bei Hawthorne ist, dass er trotz seiner Realistik der Einzelschilderung stets den festen Boden des wirklichen Lebens unter den Füßen verliert: er kann dem Hange zum Mystischen nicht widerstehen und zersetzt dadurch alle seine Figuren, nachdem er sie uns so plastisch gezeichnet. Am Ende weiß man bei Hawthorne nie, wo die Erde aufhört und das Reich der Geister beginnt.

Mit Poe und Hawthorne ist diese seltsame Richtung der amerikanischen Litteratur verschwunden. Sie waren die Romantiker ihres Landes; Amerikas Luft scheint aber für solche Erscheinungen nicht mehr sehr förderlich zu sein.

Eine dritte Sondergattung des amerikanischen Romans: der

Tendenzroman im Dienste politischer Zwecke, wird vertreten durch „Onkel Toms Hütte“ der Frau **Harriet Beecher-Stowe** (geboren 1812). Ihr Bruder ist der durch seine große Begabung als schönrednerischer Prediger und einen noch größeren Familienskandal berühmte und berüchtigte Henry Ward Beecher (gestorben 1886). — „Onkel Toms Hütte“ hat einen Erfolg gehabt, wie er selten einem besseren Buche zuteil geworden: im Jahre seines Erscheinens (1852) wurden 200000 Exemplare abgesetzt! Eine Berechnung in der *Edinburgh Review* gibt bis 1855 einen Absatz von einer Million Exemplaren an! Das Buch wurde in die meisten europäischen Sprachen übersetzt und nicht weniger als zwanzig Mal zu einem Drama verarbeitet!

Die Wirkung des Buches kommt fast ausschließlich auf seinen politischen Gehalt: es war der bedeutsamste litterarische Angriff auf das System der Sklavenhalterei in den Südstaaten der Union. Übertrieben im einzelnen, unwahr an allen Enden, unkünstlerisch im Aufbau und platt in der Sprache, hat es dennoch auf die Gemüter der amerikanischen Leser, aber auch auf die der europäischen, jenen tiefen Eindruck hervorgerufen wegen seiner menschenfreundlichen Tendenz. Das Los der armen Negersklaven in den Händen grausamer Pflanzer wurde darin mit überzeugender Wärme geschildert. Die Südlichen mochten dagegen einwenden, Dinge wie die in „Onkel Toms Hütte“ geschilderten wären die Ausnahmen, — es half ihnen nichts. Unzweifelhaft hat Frau Beecher-Stowe an der Bewegung der Gemüter, die zum Sezessionskriege führte, einen hervorragenden Anteil. Heute ist das litterarische Interesse an dem Buch so gut wie erloschen, doch wird es noch lange als einer der Zeugen der größten Erschütterung im amerikanischen Staatsleben Geltung behalten.

Allgemeinen Abscheu erregte in anständigen Kreisen ein anderes Buch der Beecher-Stowe: *Lady Byron vindicated* (1869), worüber an anderer Stelle dieses Buches das Nötige gesagt ist (vgl. S. 401). In Deutschland hat sich Herr Rudolf Gottschall zum Anwalt dieser haltlosen Sudelschrift gemacht. Von einem sachlichen Beweise für das Byron zur Last gelegte Vergehen findet sich darin nicht die Spur, und die Beweiskraft der Aussagen Lady Byrons, falls sie nicht von der Beecher-Stowe einfach erfunden sind, — was gar nicht unmöglich, — ist seitdem durch zahlreiche Ver-

öffentlichungen von Briefen der Lady und anderen Aktenstücken zunichte gemacht.

Übrigens ist die scheinheilige Salbaderei des Byron-Pamphlets im Ton ganz ähnlich der Frömmelei in „Onkel Toms Hütte“.

Zwei andere weibliche Romanschriftsteller: Miss Cummins, Verfasserin des sehr frommen Romans „Der Laternenanzünder“, und Elisabeth Wetherell, Verfasserin von *The wide, wide world*, sorgen für das Bedürfnis solcher Kreise, die da glauben, eine Lektüre für junge Damen müsse einen hohen Grad von Langweile aufweisen, wenn sie ohne Bedenken zuzulassen sei. Unsere Nathusius ist beiden entschieden überlegen; selbst die Frömmigkeit der Nathusius ist echter und darum wohltuender.

Der politische Tendenzroman resp. der amerikanische Sittenroman hat in neuester Zeit einen erhöhten Aufschwung genommen. Die hervorragendste Leistung auf diesem Gebiet dürfte sein der namenlos erschienene Roman: *A fool's errand* (1880), als dessen Verfasser jetzt mit Sicherheit Albion W. Tourgee bezeichnet werden kann. Er schildert die Verhältnisse der Südstaaten nach dem Sezessionskriege mit großer Anschaulichkeit und Unparteilichkeit. Die amerikanische Presse verglich ihn mit „Onkel Toms Hütte“; litterarisch steht er hoch darüber, aber da er weniger auf das Gefühl der Leser abzielte als auf ihr politisches Urteil, so reichte seine Wirkung, wenngleich eine großartige, doch nicht an die des Beecher-Stoweschen Buches.

Mit der Schilderung der amerikanischen „Aristokratie“, der großen Familien in den Städten an der Ostküste, die ihren Stammbaum auf die ersten Puritanereinwanderer von 1620 oder auf die holländischen Ansiedler zurückführen, beschäftigt sich der Roman *The Grandissimes* (1881) von Cable. Er setzt eine zu eingehende Kenntnis amerikanischer Gesellschaftszustände voraus, um für die meisten europäischen Leser von Interesse zu sein. Hat man sich aber erst hineingelesen, so wird man einen außerordentlichen Genuss haben.

Neusterdings hat der Roman *Democracy*[*] viel von sich reden gemacht, dessen Verfasserschaft bis jetzt in Dunkel gehüllt ist.

---

*) Inzwischen auch in die Tauchnitz-Sammlung aufgenommen, ja selbst ins Deutsche übersetzt.

Der Autor ist ein Mann (oder eine Frau?) mit einem unerbittlich scharfen Blick für die Hohlheit und Unehrlichkeit des politischen und gesellschaftlichen Lebens in den Vereinigten Staaten, und mit einer nicht geringen Kunst der Menschenschilderung.

Überhaupt scheint jetzt in Amerika eine Schule von Sittenromandichtern heranzuwachsen, die sich sehr zu ihrem Vorteil unterscheidet von der schwächlichen Romanschreiberei Englands. Seit dem Tode Thackerays und seines talentvollsten Nachfolgers Trollope hat die englische Litteratur keine Sittenromane hervorgebracht wie z. B. *The American* von Henry James, Junior*), einem sehr gewandten Erzähler und tüchtigen Psychologen. Sein Roman *The Europeans* ist minder gut. Auch W. D. Howells*) ist ein Romancier, dessen Beliebtheit die Grenzen seiner Heimat längst überschritten hat.

Mehr und mehr wächst die Beteiligung Amerikas an der Versorgung der Kenner englischer Sprache mit guter Unterhaltungslitteratur: die Zahl der amerikanischen Romane, die zur obligatorischen Lektüre gebildeter Engländer, zum Teil auch Deutschen, gehören, steht in gar keinem Verhältnis zu der Jugend dieser schnell herangewachsenen Litteratur. Auch im Punkte des Nachdruckes, diesem Schandfleck des amerikanischen Buchhandels, steht die Union nicht mehr als die alleinige Sünderin an fremdem Eigentum da: England druckt jetzt jedes bedeutendere amerikanische Buch ebenso hurtig nach, wie Amerika ein englisches.

Im Vergleich zu der Beteiligung des weiblichen Geschlechts an der Romanerzeugung in England, — die gegenwärtig den Roman beinahe zu einem Monopol schriftstellender Frauen daselbst macht — ist die Zahl der amerikanischen Erzählerinnen von Bedeutung keine große. Eine George Eliot oder eine George Sand hat Amerika noch nicht hervorgebracht, wiewol bekanntlich in keinem Lande weniger Schranken der allseitigen Entwickelung weiblichen Talentes entgegenstehen, als gerade in Amerika. Rühmliche Erwähnung verdient Louisa M. Alcott (geboren 1832). Ihre Familiengeschichte *Little Women* dünkt mir eine Lektüre, wie sie für gewisse Altersklassen, namentlich für jüngere Damen, besser nicht gewünscht werden kann. Es muss Wunder nehmen, dass dieses

*) Die meisten seiner Romane in der Tauchnitz-Sammlung.

ausgezeichnete Buch in Deutschland noch so wenig bekannt ist. Die späteren Arbeiten von Louisa Alcott, darunter das Seitenstück *Little Men*, haben sich nicht auf gleicher Höhe mit jenem ersten glücklichen Wurf gehalten; auch nicht das mit *Little Women* im Zusammenhang stehende *Joe's boys.*

Auch die wissenschaftliche Prosa Nordamerikas macht der jungen Litteratur alle Ehre. Wir dürfen uns in Deutschland nicht irre machen lassen durch solche Auswüchse wie die mit ihren Diplomen Schacher treibenden amerikanischen Universitäten. Die Schuld trifft doch ebenso sehr die Titelwut der Europäer, namentlich der Deutschen, wie die geschäftskundigen Yankees. Und neben jenen industriellen Universitäten gibt es so berühmte Anstalten wie *Harard College* (in Cambridge bei Boston) und *Yale College* (in Connecticut), welche hoch angesehene Gelehrte als Professoren aufzuweisen haben, darunter den berühmtesten Sprachgelehrten Amerikas: Whitney, den Verfasser des schönen Werkes: *Language and the study of language*, einer systematischen Darstellung dessen, was Max Müllers „Vorlesungen" zusammenhanglos behandeln. Whitney ist durch die Schule deutscher Gelehrsamkeit gegangen.

Ähnliches gilt von Amerikas vier bedeutendsten Geschichtsschreibern: William Henry Prescott (1797—1859), dem Verfasser einer ausgezeichneten *History of Philip the Second* und der *History of the Conquest of Mexiko*; George Bancroft (geboren 1800), dessen „Geschichte der Vereinigten Staaten", bis zur Erlangung der politischen Selbständigkeit, (beendet 1874), zu den Zierden der Geschichtschreiber des 19. Jahrhunderts gehört; George Ticknor (1791—1871), dessen „Geschichte der spanischen Litteratur" (1849) eines der besten Werke über den Gegenstand; und John L. Motley (1814—1877), dem Geschichtschreiber der Niederlande, der in den Archiven Spaniens und Hollands jahrelang geforscht, um seine *History of the rise of the Dutch republic* zu einem abschließenden Werke über die betreffende Zeit zu machen. Sie haben alle in Deutschland entweder studirt oder durch sonstige wissenschaftliche Beziehungen zu Deutschland Anregung erhalten.

Auch **Ralph Waldo Emerson** (1803—1882), der tiefste Denker und glänzendste Essayist Nordamerikas, zeigt in vielen seiner Schriften deutsche Einflüsse. Er hat für Goethe in Amerika annähernd dasselbe gethan, was Carlyle in England. Emersons

Essays (davon einige deutsch von Hermann Grimm), seine *Representative Men*, darunter ein schöner Aufsatz über Goethe, und seine *Letters and social aims* gehören zu dem Genussreichsten, was man an englischer Essayprosa lesen kann. — Als Dichter ist er kaum zu nennen; seine *Poems* sind metrische Abhandlungen über metaphysische und ethische Fragen. Als Philosoph gewinnt er durch die Belebung mit poetischem Geist, als Dichter verliert er durch das Vorwiegen der Philosophie.

Nicht unerwähnt bleibe, dass die beiden größten neueren Wörterbücher der englischen Sprache die von den Amerikanern Webster und Worcester sind.

Das amerikanische Zeitschriftenwesen, obgleich nicht so hochstehend wie das englische, hat doch einige recht anerkennenswerte Organe aufzuweisen, so namentlich das *Atlantic Monthly* (Boston, Osgood), Sammelpunkt der schriftstellerischen Elite, und die *North American Review*, ein grundgelehrtes, dabei gut geschriebenes Blatt, besonders philologischen Gegenständen gewidmet.

Weniger erfreulich gestaltet sich der Anblick amerikanischer Zeitungen. Zwar haben auch sie manches von den guten Eigenschaften der britischen Presse; aber nicht nur sind sie meist überwiegend Anstalten für Marktschreierei und Geldmacherei, sondern auch ihr Ton ist um ganze Oktaven tiefer als in England. Sensation um jeden Preis, das ist die Losung. Den neuesten Mord oder Familienskandal zuerst und mit den haarsträubendsten Einzelheiten, von den Interviewers erhorcht, den gierigen Lesern aufzutischen, scheint der wichtigste Beruf einer amerikanischen Zeitung zu sein. Das schließt aber nicht aus, dass auch die amerikanische Presse zuweilen Großes leistet. So war es der *New York Herald*, welcher einen seiner Berichterstatter, **Henry Stanley,** 1871 aussandte mit dem lakonischen Auftrage: Livingstone, den seit Jahren verschollenen Afrikareisenden, zu finden. Er hat ihn gefunden und seine Abenteuer beschrieben in dem Buche: *How I found Livingstone* (1872), dem später eine Beschreibung der Reise quer durch Afrika von Ozean zu Ozean folgte in: *Through the dark continent* (1878). Jenes leidet ziemlich stark am Reporterstil; dieses dagegen ist, ganz abgesehen von seinem wahrhaft aufregend interessanten Inhalt, auch stilistisch eine sehr achtungswerte Leissung.

Die deutsche Presse in Amerika nimmt vermöge der Zahl

wie der Bedeutung ihrer Blätter eine wichtige Stellung ein. Die „New-Yorker Staatszeitung“ und die „Westliche Post“ (St. Louis) sind Zeitungen größten Stils. Dass auch sonst fast jede Stadt von einiger Bedeutung ihre deutsche Zeitung besitzt, ist wol bekannt. Hat doch Deutschland seit 1848 viel von seiner besten, arbeitstüchtigsten Bevölkerung an Nordamerika abgegeben, leider ohne die Gewissheit, die z. B. England von seinen Auswanderern hegen darf, dass sie deutschem Volkstum, ja auch der deutschen Sprache treu bleiben werden.

Viertes Kapitel.

Die Humoristen.

Irving. — Halleck. — Holmes. — Lowell. — Leland. — Artemus Ward. — Aldrich. — Habberton. — Bret Harte. — Mark Twain.

Der amerikanische Humor ist etwas so Absonderliches wie das amerikanische Klima. Er ist nicht für jedermanns Geschmack, namentlich nicht für den deutschen Geschmack, der oft Humor mit Rührseligkeit verwechselt. In Deutschland hat „Humor“ noch etwas von seiner ursprünglichen Bedeutung behalten: wir verlangen, dass uns ein Humorist etwas Feuchtes ins Auge bringe. Das tut z. B. Dickens, und darum ist er so beliebt bei uns geworden, dass sein Tod auch in Deutschland wie ein nationaler Verlust empfunden wurde.

Anders mit den Amerikanern: ihr „Humor“ hat nichts „Feuchtes“; im Gegenteil er ist das, was man mit einer komischen Sprachmengerei „trockenen Humor“ nennt. Er hat etwas Grotteskes in seinem Wesen; die Lust an der Übertreibung artet zuweilen in die völlige Tollheit aus. An gewissen „*practical jokes*“ des Humors von Mark Twain, Artemus Ward und Bret Harte würde Rabelais sein Vergnügen gehabt haben. Wie gut hätten sich z. B. Mark Twain und Pantagruel mit einander vertragen!

Diese Eigentümlichkeit des amerikanischen Humors ist im Zunehmen begriffen. Englischer und amerikanischer Humor scheiden sich immer merklicher von einander. Ein richtiger amerikanischer

Humorist wäre schwerlich im Stande, für den Londoner *Punch* zu schreiben.

Eine Eigenschaft hat dem amerikanischen Humor von jeher angehaftet: die Ernsthaftigkeit, mit welcher die lustigen Sachen vorgetragen werden. Dieser Gegensatz der Empfindungen ist das Geheimnis des Reizes, den die Schriften der Humoristen Amerikas auf unbefangene Leser üben. Natürlich gehört dazu eine gewisse Bereitwilligkeit seitens des Lesers, sich amüsiren zu lassen. Wer keinen Spaß versteht, der bleibe dem amerikanischen Humor fern: wer nicht lachen will oder es nicht kann, der lese weder Bret Harte noch Mark Twain; ja selbst Washington Irving, der Nestor der amerikanischen Humoristen, wird ihm unzugänglich sein. Und doch war schwerlich je eine Zeit, in der man solcher Wohltäter der Menschheit, wie es die Humoristen sind, dringender bedurfte, als jetzt. Mir wenigstens erscheinen Schriftsteller wie Mark Twain geradezu wie ein gütiges Geschenk des barmherzigen Himmels, der in den düsteren Ernst unseres modernen Lebens hinein solche Sonnenblicke sendet und unsere abgehetzten Nerven aus der Überspannung löst durch das schönste Unterscheidungszeichen des Menschen vom Tier: ein gesundes Lachen. Es ist gar nicht zu ermessen, wie viel Frohsinn und Lebenslust diese amerikanischen Humoristen über die Erde verbreitet haben.

Die Reihe eröffnet **Washington Irving** (1773—1859). Es wird vielen Lesern ergangen sein, wie dem Schreiber dieses Buches, dessen erste englische Lektüre die des *Sketch-Book* Irvings war. Da der Unterricht im Englischen auf den deutschen Lateinschulen eine Spielerei ist, so wird einem die Erinnerung an die erste englische Lektüre nicht verdorben durch die philologische Quälerei, mit welcher man den deutschen Knaben und Jünglingen die Freude an den antiken Schriftstellern früh austreibt. Irvings *Sketch-Book* ist nach Coopers Romanen das in Deutschland bekannteste amerikanische Buch; die Geschichte des Langschläfers Rip van Winkle ist den meisten gebildeten Deutschen so geläufig wie den Anwohnern des Hudson.

Irving hat lange in Europa gelebt, zum Teil in diplomatischen Stellungen. Er hat dadurch allmählich etwas von der amerikanischen Färbung seines Humors eingebüßt. Sein *Sketch-Book*, *Bracebridge-Hall* und *The Traveller's Tales* (aus den 20er Jahren) sind viel

weniger amerikanisch im Ton als seine erste größere Arbeit: *Knickerbocker's History of New York* (1809). In diesem lustigen Buch ist Irving ganz Amerikaner. „Eine Geschichte New Yorks von der Erschaffung der Welt bis zum Ende der holländischen Dynastie; enthaltend, außer vielen anderen überraschenden und seltsamen Dingen, die unaussprechlichen Erwägungen Walters des Zweiflers, die verderblichen Pläne Williams des Ungemütlichen und die Heldentaten Peters des Starrköpfigen" u. s. w., u. s. w. Es liest sich wie ein milder Rabelais und dünkt mir das Lustigste, was Washington Irving geschrieben. Wie Walter Scott diese joviale, herzerfreuende Schnurre mit Swifts Schriften hat vergleichen können, ist mir unerklärlich: Irving hat nicht eine Ader von Swift, nicht einen Tropfen der Bitterkeit des Verfassers von „Gullivers Reisen". — Das Wort „*Knickerbocker*", von Irving erfunden, ist seitdem zu einem stehenden Beinamen der holländischen alten Familien New Yorks geworden. Auch sonst kommt es in vielen Zusammensetzungen vor.

Sketch-Book, *Bracebridge* und *Traveller's Tales* lesen sich wie die besten Aufsätze Addisons oder Steeles im Spectator. Das Durchdringen des englischen (zum Teil nur des amerikanischen) Familienlebens mit dem Geiste liebevollen Humors macht diese Bücher noch immer zu einer angenehmen Lektüre. Der leichte, gefällige Stil, die Anschaulichkeit der Schilderung und vor allem die Herzenswärme der Erzählung sind nachmals kaum von einem andern amerikanischen Prosaiker wieder erreicht worden. Mit einem Wort: durch und durch erfreuliche Bücher.

Einem längeren Aufenthalte im Süden Spaniens verdankte Irving die Anregung zu seinem Buche über die Alhambra (1829), einer stilistischen Perle und von jenem inhaltlichen Reiz, welcher ganz unabhängig ist von den Wandlungen des Zeitgeschmacks. Es gibt schwerlich ein poetischeres Werk über Granada und die Reste maurischer Kunst als die *Alhambra* von Irving.

Von seinen wissenschaftlichen, meist geschichtlichen Arbeiten seien genannt: „Leben des Columbus", „Leben Muhameds", „Leben Washingtons" und „Leben Goldsmiths", sowie die „Legende von der Eroberung Spaniens durch die Mauren". Über einen Besuch bei Walter Scott und einen Ausflug nach dem Familiensitze Byrons handelt das liebenswürdige Buch *Abbotsford and Newstead-Abbey*.

Namentlich die letztere Arbeit zeigt die Begeisterungsfähigkeit Irvings in herzgewinnender Weise.

Seine meisten Werke sind in der Tauchnitz-Sammlung zu finden; nur von der „Geschichte New-Yorks“ gibt es leider keine deutsche Ausgabe.

Mit zu den Humoristen mag **Fitz-Greene Halleck** (1795—1867) gezählt werden. Die unter der Sammelbezeichnung *Croaker* (von der pseudonymen Unterschrift) erschienenen Verse in New-Yorker Zeitungen sind heute ohne Erklärung nicht mehr zu verstehen, und auch seine satirische Dichtung: *Fanny* (1821), ziemlich gleichzeitig mit Byrons *Don Juan* erschienen und diesem im Tone verwandt, ist so sehr an zeitliche und örtliche Bedingungen gebunden, dass sie heute nur noch wenig Reiz hat. Er hat auch einige lyrische Gedichte geschrieben und einen schönen Hymnus auf Marko Bozzaris, den Helden des griechischen Befreiungskampfes.

Als humoristischer Schriftsteller in Versen wie in Prosa ist **Oliver Wendell Holmes** (geboren 1809) gegenwärtig der Senior des amerikanischen Humors. Drei Sammlungen enthalten so ziemlich alles, was Holmes auf diesem Gebiet geschrieben hat: *The Autocrat of the Breakfast-Table, The Poet-* und *The Professor at the Breakfast-Table,**) — Gespräche und Monologe (überwiegend letztere) „über alle Dinge und noch einige andere“. Die humorvolle Betrachtung menschlicher Verhältnisse durch einen witzigen, lebenserfahrenen und vornehm denkenden Gentleman, das ist Holmes' Domäne. Zuweilen streut er in diese Plaudereien eine Novelle oder ein zierliches Gedicht ein; doch waltet das Philosophiren in der Ich-Form vor. Man denke sich Larochefoucauds „Maximen“, aber ohne ihre Bitterkeit (wenn das möglich ist), — und man hat eine Ahnung von der Richtung des Holmes'schen Humors. Er war früher Arzt; vielleicht hat ihm diese Tätigkeit jene aus menschenfreundlicher Milde und unnachsichtlicher Schärfe so reizend gemischte Gesinnung gegeben, die uns aus seinen „Frühstückstisch-Plaudereien“ erquicklich anweht. Eine ganz kurze Probe möge die Art der Holmes'schen Menschenkritik — denn darum dreht sich das Gespräch zumeist — andeuten:

*) Das erstere bei Tauchnitz, das andere bei Osgood (Boston).

Wahnsinn ist oft die Logik eines überangestrengten tüchtigen Geistes. Ein schwacher Geist sammelt nicht Kraft genug an, um sich zu Schaden zu bringen. Die Albernheit rettet den Menschen oft vor dem Verrücktwerden*). Ein verständiger Mensch, der gewisse Ansichten hat, sollte von Rechtswegen verrückt werden. Es kann ihm nur zur Unehre in jeder Beziehung gereichen, wenn er es unterlässt. Ich schäme mich gewisser Menschen, die bei Verstande bleiben, wiewol sie doch selbst sehr genau wissen, dass nur ihre krasse Dummheit oder ihre Selbstsucht sie davor schützt, für Idioten erklärt zu werden.

Holmes ist auch ein hochgeschätzter Dichter: ihm gelingt das humorvolle wie das tiefernste Lied; doch merkt man schon bei einem flüchtigen Durchblättern seiner *Poems* (1862), dass er sich im anmutigen Scherz am wolsten fühlt. Sein lustigstes Gedicht ist: „Das Lied vom Stethoskop", die Verspottung eines jungen Pariser Arztes, der mit seinem Untersuchunginstrument die wunderlichsten Störungen der Atmungsorgane an seinen Patienten entdeckt, bis sich herausstellt, dass das Gesumme einer in der Röhre eingesperrten Fliege die unschuldige Veranlassung des ganzen Elends ist. Das wird mit einer sprachlichen Meisterschaft vorgetragen, die verblüffend wirkt.

Holmes ist einer der Väter der angesehensten amerikanischen Wochenschrift: *Atlantic Monthly* (Boston, begründet 1857).

Der eigentliche Begründer dieses Hauptorgans des amerikanischen Litteraturlebens ist **James Russel Lowell** (geboren 1819), der jetzige Gesandte der Union in London. Er begann mit lyrischen Gedichten, versuchte sich in der poetischen Erzählung (*The vision of Sir Launfal*) und hat in seinen beiden Bänden *Among my books* wertvolle Beiträge zur litterarischen Kritik geliefert. Der Essay über Lessing im ersten Bande ist ein ehrenvoller Beweis für Lowells Vertiefung in deutsches Geistesleben. Seine Berühmtheit verdankt er den prächtigen *Biglow Papers* (1849 und 1864), politischen Gedichten in Yankee-Mundart, gerichtet gegen die Politik der Union während des Krieges mit Mexiko. Wer mit dieser an sich schon belustigenden Mundart sich vertraut gemacht, was nicht gar schwer ist, der hat seine helle Freude an dem etwas scharfen Humor auch da, wo er nicht alle politischen Anzüglichkeiten voll würdigen kann.

Mehr Spaßmacher als Humorist ist **Charles Leland** (geboren 1824). Er hat eine Sondergattung für sich: die Verspottung der

*) Lessing hat dasselbe gesagt, nur mit etwas andern Worten: in „Emilia Galotti".

Sprache der nichtenglischen Einwanderer. Seine Sammlung *Pidgin-English Sing-Song* ist eine urkomische Nachahmung des Englischen im Munde der amerikanischen Chinesen, wovon auch Bret Harte einige ergötzliche Proben gibt. *Hans Breitmann's Ballads* sollen eine Parodie auf Denk- und Sprechweise der amerikanischen Deutschen in den niederen Schichten sein; ich gestehe, dass ich nicht recht einzusehen vermag, was eigentlich so Humoristisches an diesen Gedichten ist, dass sie in Amerika Leland in den Ruf eines großen Humoristen gebracht. Mittelgute Nummern der „Fliegenden Blätter“ oder des „Kladderadatsch“ enthalten mehr Witz und Laune, als diese Balladen.

Übrigens hat Leland auch seine Zuneigung für deutsche Litteratur vielfach bewiesen; so hat er Heines „Reisebilder“ vortrefflich übersetzt, ja sich sogar an Scheffels *Gaudeamus* versucht. Lelands *Gaudeamus* enthält die besten Gedichte des Scheffelschen, namentlich die vorsündflutlichen und rittertümlichen, außerdem noch manche andere Perlen des deutschen Studenten-Kommersbuchs.

Man läuft Gefahr, in der Schätzung der amerikanischen Humoristen etwas superlativisch zu werden; der Humor ist eine so seltene Pflanze auf deutscher Erde, dass man das fremde Gewächs leicht überschätzt. In einem Punkte aber ist die Menschheit aller Länder ziemlich gleichmäßig geartet: der Clown macht sie lachen, auch die ernsteste Menschheit. Solch ein schriftstellerischer Clown, das Wort ohne böse Absicht gebraucht, war **Artemus Word** (1834—1867), eigentlich Charles Farrer Brown geheißen, der spaßhafteste Vorleser, den die Welt gesehen. Sein *Artemus Ward-His Book**) ist, auch ohne das Mienenspiel und die Stimme des Vorlesers, ein Heilmittel gegen viele Gebrechen des Gemütes. Meist Wortwitz, nach Art eines bekannten deutschen Spaßmachers, des Schöpfers von „Wippchen“; aber auf dem Untergrund einer echten Humorstimmung. Viel aus „Artemus Wards Buch“ hintereinander zu lesen, ermüdet; in kleinen Gaben genommen ist es zum Krank- oder Gesundlachen. Man rümpfe die Nase über diesen „Hanswurst“ und über seinen talentvollen Nachfolger Mark Twain, wie das von der deutschen Kritik jeweilen geschehen ist: ein Schriftsteller, der uns von Herzen lachen macht, ist am Ende nützlicher als alle Kritiker der Welt.

*) In *Ashers Collection* erschienen.

Unter den jüngeren Humoristen sind es vornehmlich Aldrich, Bret Harte und Mark Twain, die zu Weltberühmtheiten geworden sind. Warum **Thomas Bailey Aldrich** (geboren 1836) bei uns nicht so ganz so bekannt ist wie seine beiden Rivalen, mag in seinem Mangel an einer Sondergattung liegen: Aldrich hat keine besondere Mine, die er ausbeutet, wie Bret Harte Kalifornien und Mark Twain die Tollheiten seiner reisenden Landsleute. Er ist ein Humorist, der so gut eine lustige Kindergeschichte wie eine Liebesnovelle voll großen Ernstes und noch größerer Heiterkeit schreibt.

Die *Story of a bad boy* ist bis jetzt seine schönste Leistung als Humorist: eine Dummejungengeschichte, weiter nichts; aber wie ist sie erzählt! Bei uns schreibt kein Mensch solche Geschichten, weil man das womöglich als nicht zur Litteratur gehörig rechnet. „*Le rire est le propre de l'homme*" sagt Rabelais in der Vorrede zum „Gargantua": das beherzigen die Amerikaner gegenwärtig so ziemlich allein.

Marjorie Daw (bei Tauchnitz) ist eine sehr raffinirte Liebesgeschichte, geistvoll erfunden, dramatisch, packend erzählt, mit einem echtamerikanischen Schluss: die ganze reizende Geschichte ist ein riesiger „*humbug*".

Aldrich ist auch als Dichter aufgetreten. Die Sammlung *Cloth of Gold* (1874) enthält nichts besonders Tiefes, auch nicht viel sehr Humorvolles; doch deuten immerhin einige dieser Gedichte darauf, dass von Aldrich noch etwas zu erwarten ist. Ich gebe das lieblischste Stück daraus:

O where is our dainty, our darling,
The daintiest darling of all?
Where is the voice on the stairway,
Where is the voice in the hall?
The little short steps in the entry,
The silvery laugh in the hall?
Where is our dainty, our darling,
The daintiest darling of all,
Little Maud?

The peaches are ripe in the orchard
The apricots ready to fall;
And the grapes reach up to the sunshine
Over the garden wall.
O rosebud of women! where are you?
(She never replies to our call!)
Where is our dainty, our darling,
The daintiest darling of all,
Little Maud?

Es ist eine schöne Seite der amerikanischen Litteratur, dass sie dem Kinderleben so liebevolle Beachtung schenkt. Es dürfte kaum eine andere Litteratur geben, welche in so kurzem Zeitraum eine

solche Zahl vortrefflicher Werke hervorgebracht, darin Kinder die Helden, die Erwachsenen nur die Nebenfiguren sind. Louisa Alcott, Aldrich, Bret Harte und Mark Twain haben diesem Gebiet, einem so lohnenden wie schwierigen, ihre liebenswürdigsten Schöpfungen entnommen. Ein anderer Kinderstuben-Dichter für Erwachsene, vielleicht der bedeutendste, ist **John Habberton.** Sein reizendes Buch *Helen's Babies**) hat sich in England und auch in Deutschland, namentlich unter den Frauen, viele tausende Herzen erobert. Das ist auch so eines der Schnippchen, welche die eigenwillige Kraft des Individuums der kulturgeschichtlichen Verallgemeinerung schlägt, kraft welcher die Yankees nun einmal kein sogenanntes „Gemüt" haben dürfen. Wo in aller Welt gibt es Gemütvolleres, Herzigeres und zugleich Lustigeres als in dieser Kindergeschichte!

Ich habe über Habberton nichts Biographisches erfahren können; ist er ein jüngerer Mann, so kann man ihm und uns eine gesegnete Nachfolge dieses lieblichen Büchleins versprechen.

Francis Bret Harte (geboren 1839) ist im Augenblick wol der gefeiertste und allbekannteste Name unter den Amerikanern. Zahlreiche europäische Leser haben erst durch seine Erzählungen Amerika lieb gewonnen. In Deutschland hat Freiligrah zuerst auf diesen Goldgräber des amerikanischen Lebens aufmerksam gemacht, und seitdem ist ihm die Gunst der deutschen Leser treu geblieben. Jede seiner Novellen ist mehrfach übersetzt; unsere Zeitschriften drucken sie gleich nach dem Erscheinen den amerikanischen nach: er ist mit einem Wort ein Liebling unserer Leser. Einmal hat er einen Konsulatposten in Deutschland (Elberfeld) bekleidet; zuletzt lebte er in gleicher Stellung in Glasgow.

Er ist kein Bücherschreiber im europäischen Sinn, so wenig wie Mark Twain. Seine Bildung ist keine akademische, sondern die so vieler seiner Landsleute: eine Bildung durch eigenes Studium und namentlich eigenes Leben. Seine Geschichten sind Leben aus seinem Leben, so goldwahr, so ursprünglich, wie sehr Weniges in der neuesten Litteratur. Er hat nur ein kleines Gebiet, aber auf dem ist er ein Meister: die Schilderung jenes von ihm selbst durchlebten Zeitraums der Geschichte Kaliforniens in den 50er Jahren, nach der Entdeckung der ersten Goldfelder. Eine, nach Bret

*) Tauchnitz. — Es gibt auch eine deutsche Übersetzung davon.

Hartes Schilderungen, aus Helden und Verbrechern gemischte Gesellschaft, von einer ganz wundervollen Menschenursprünglichkeit. Selten hat es einen Kulturzustand gegeben, der allen menschlichen Eigenschaften einen so freien Spielraum ließ, wie der unter den Goldgräbern Kaliforniens. Mitten in dieses erschreckende und doch fesselnde Leben hat Bret Harte hineingegriffen, und dass er Interessantes gepackt, das bezeugt ihm das Lob der Besten seiner Zeit. Für die Geschichtschreibung Amerikas werden diese Schilderungen in naher Zukunft den Wert geschichtlicher Beweismittel haben. Bret Harte hat eine jetzt versunkene Zeit für immer festgelegt: auch wieder eines der vielen Beispiele, dass die Kulturgeschichte auf die Geschichte der Litteratur notwendig angewiesen ist, weit mehr als umgekehrt.

Was uns Bret Harte so lieb macht, ist sein unerschütterlicher Optimismus. Seine Augen sind nun einmal so eingerichtet, dass er durch alle Greuel einer verwilderten Menschheit hindurch den untilgbaren Keim des Guten sieht. Diesen Keim zu wecken, genügt das kleinste Ereignis: auf diesem echtmenschlichen Untergrunde ruht Bret Hartes erste und vielleicht schönste Geschichte: „*The luck of Roaring Camp.* Da wird in eine Goldgräberbande hinein von einem verkommenen Geschöpf ein hilfloses Kindchen geboren; die Mutter stirbt bei der Geburt, die Bande übernimmt das Kind als gemeinsamen Besitz, und nun vollzieht sich durch dieses Kind ein völliger Wandel in dem Gebaren der entsetzlichen Gesellschaft. Das Gefühl der Verantwortlichkeit für ein schutzloses menschliches Wesen ruft alles Menschlich-Edle in diesem Kreise hervor, „in dem der Tod etwas sehr Gewöhnliches, eine Geburt aber etwas Neues war“. Die Stelle, wo der erste Schrei des neugeborenen armen Menschenkindes an die Ohren der versammelten Spieler, Totschläger und ähnlicher „*Outcasts*“ dringt, ist ein Griff von höchster Wirkung.

Nur 13 Seiten hat diese wunderbare Geschichte, und ähnlichen Umfanges sind die meisten andern Erzählungen aus Kalifornien. Da ist *Mliss*, die prächtige Mliss, diese Mischung aus einer wilden Katze und einer keuschen Jungfrau; da sind die *Outcasts of Poker Flat*, eine furchtbar ergreifende Tragödie von wenigen Seiten — doch man kann sie nicht alle aufzählen, diese kleinen rohen Juwelen. Sie sind gar nicht einförmig, obgleich fast in allen dieselbe Sittenlehre steckt: auf dem tiefsten Grunde jedes Herzens ruht das, was

uns Alle an einander bindet, ruht Menschenliebe und Aufopferung und, wenn's not tut, ein wahres Heldentum des Guten. Bret Harte wählt sich mit Absicht einen außergewöhnlichen Kulturzustand und in diesem außergewöhnliche Begebenheiten, denn um durch die dicke Kruste des Verbrechens und der moralischen Abstumpfung den zündenden Funken ins Herz schlagen zu lassen, bedarf es eben der Aufhebung der altgewohnten Lebensbedingungen.

Bret Harte hat diese Gesellschaft auch im Liede geschildert, in einfacher, fast roher Form, eher wie eine Skizze zu einer Novelle denn wie ein Gedicht anzusehen. Die Verse „Im Tunnel“ reden in ihrer hastigen Knappheit eine sehr beredte Sprache:

In the tunnel.

Didn't know Flynn. —
Flynn of Virginia, —
Long as he's been yar (here)?
Look 'ee here, stranger,
Whar hev you been?

Here in this tunnel
He was my pardner,
That same Tom Flynn, —
Working together,
In wind and weather,
Day out and in.

Didn't know Flynn!
Well, that is queer;
Why, it's a sin
To think of Tom Flynn, —
Tom with his cheer,
Tom without fear, —
Stranger, look 'yar!

Thar in the drift,
Back to the wall,
He held the timbers
Ready to fall;
Then in the darkness
I heard him call:

„Run for your life, Jake!
Run for your wife's sake!
Don't wait for me.“

And that was all
Heard in the din.
Heard of Tom Flynn, —
Flynn of Virginia.

That's all about
Flynn of Virginia.
That lets me out.
Here in the damp, —
Out of the sun, —
That 'ar derned lamp
Makes my eyes run.
Well, there, — I'm done!

But, sir, when you'll
Hear the next fool
Asking of Flynn, —
Flynn of Virginia, —
Just you chip in,
Say you knew Flynn;
Say that you've been 'yar.

Und wie er das Lager der Goldgräber poetisch zu verklären weiß, zeigt sein schönes, von Freiligrath besonders bewundertes Gedicht:

Dickens in camp.

Above the pines the moon was slowly drifting,
The river sang below;
The dim Sierras, far beyond, uplifting
Their minarets of snow.

The roaring camp-fire, with rude humour, painted
The ruddy tints of health
On haggard face and form that drooped and fainted
In the fierce race for wealth;

Till one arose, and from his pack's scant treasure
A hoarded volume drew,
And cards were dropped from hands of listless leisure
To hear the tale anew.

And then, while round them shadows gattered faster,
And as the firelight fell,
He read aloud the book wherein the Master
Had writ of „Little Nell."

Perhaps 'twas boyish fancy, — for the reader
Was youngest of them all, —
But as he read, from clustering pine and cedar
A silence seemed to fall;

The fir-trees, gathering closer in the shadows,
Listened in every spray,
While the whole camp, with „Nell"*) on English meadows
Wandered and lost their way.

And so in mountain solitudes o'ertaken
As by some spell divine —
Their cares dropped from them like the needles shaken
From out the gusty pine.

Lost is that camp and wasted all its fire:
And he who wrought that spell? —
Ah! towering pine and stately Kentish spire,
Ye have one tale to tell!

Lost is that camp, but let its fragrant story
Blend with the breath that thrills
With hop-vine's incense all the pensive glory
That fills the Kentish hills.

*) In Dickens' *The old curiosity-shop.*

And on that grave where English oak and holly
And laurel wreaths entwine,
Deem it not all a too presumptuous folly, —
This spray of Western pine!

Das Gedicht ist im Juli 1870 auf die Nachricht von Dickens' Tode entstanden, die schönste dichterische Huldigung für den großen englischen Humoristen.

In Amerika ist das bekannteste von Bret Hartes Gedichten das echt kalifornische, nur geübten Lesern von „*Slang*"-Geschichten ganz verständliche, dann aber sehr belustigend wirkende vom „*Truthful James*":

Plain Language from Truthful James.

Which I wish to remark.
And my language is plain, —
That for ways that are dark
And for tricks that are vain,
The heathen Chinee is peculiar.
Which the same I would rise to explain.

Ah Sin was his name;
And I shall not deny
In regard to the same
What that name might imply,
But his smile it was pensive and childlike,
As I frequent remarked to Bill Nye.

It was August the third;
And quite soft was the skies;
Which it might be inferred
That Ah Sin was likewise;
Yet he played it that day upon William
And me in a way I despise!

Which we had a small game.
And Ah Sin took a hand:
It was Euchre. The same
He did not understand;
But he smiled as he sat by the table,
With the smile that was childlike and bland.

Yet the cards they were stocked
In a way that I grieve,
And my feelings were shocked
At the state of Nye's sleeve:
Which was stuffed full of aces and bowers,
And the same with intent to deceive.

But the hands that were played
By that heathen Chinee,
And the points that he made,
Were quite frightful to see, —
Till at last he put down a right bower,
Which the same Nye had dealt unto me.

Then I looked up at Nye,
And he gazed upon me;
And he rose with a sigh,
And said: „Can this be?
We are ruined by Chinese cheap labor!",
And he went for that heathen Chinee.

In the scene that ensued
I did not take a hand,
But the floor it was strewed
Like the leaves on the strand
With the cards that Ah Sin had been hiding,
In the game „he did not understand".

In his sleeves, which were long,
He had twenty-four packs, —
Which was coming it strong,
Yet I state but the facts;

And we found on his nails, which
were taper,
What is frequent in tapers, —
that's wax.

Which is why I remark
And my language is plain,
That for ways that are dark,
And for tricks that are vain,
The heathen Chinee is peculiar, —
Which the same I am free to maintain.

Das Gedicht fordert zur bildlichen Darstellung förmlich heraus und macht sie andrerseits wieder entbehrlich durch die packende Deutlichkeit der drei spitzbübischen Kartenspieler.

Eine zweite Besonderheit Bret Hartes ist die Schilderung des chinesischen Teils der Bevölkerung Kaliforniens. Er hat diesen dankbaren Stoff zuerst entdeckt, und auch ihm hat er mehr die woltuenden als die abstoßenden Seiten abgewonnen. Selbst der arme „*Heathen Chinee*", der die beiden Schwindler überschwindelt, wird mit mehr gutmütigem Wolgefallen betrachtet als mit sittlicher Entrüstung. Der Dichter ergreift offenbar Partei für Ah Sin gegen den „ehrlichen" James und dessen Partner William. In der hübschen Skizze „Wan Lee, der Heide" nimmt er sich der in Kalifornien noch heutigen Tages fast für rechtlos betrachteten gelben Race aufs rührendste an. Bret Harte sieht eben überall lieber das Gute und freut sich darüber wie ein rechter Dichter und braver Mensch.

Nicht gelungen ist ihm der einmal gemachte Versuch eines größeren Romans *Gabriel Conroy*. Reich an vielen schönen Stellen, mit dem Stoff für eine ganze Sammlung von kleinen Novellen, ist er gar zu lose gebaut, um den Leser bis ans Ende zu fesseln. — Ein Drama (nach einer seiner kalifornischen Geschichten): *Two Men of Sandy Bar* ist als gänzlich verfehlt zu bezeichnen.

Bei dieser Gelegenheit sei bemerkt, dass das Kapitel „Amerikanisches Drama" mit einem „*Vacat*" zu versehen ist. Außer einigen schlechten Dramatisirungen von Romanen und geschmacklosen Feerien ist an wirklichen Bühnenleistungen nichts zu verzeichnen. — Das Buchdrama führt dort sein Schattenleben ähnlich wie in Deutschland und England.

Noch ein Zug in Bret Hartes Schriftstellergesicht verdient Erwähnung: er ist ein glänzender Karikaturenzeichner; nicht mit dem Stift, aber mit der Feder: seine „Kondensirten Novellen", in denen er die Schreibweise berühmter englischer und französischer Erzähler nachäfft, sind von überwältigender Komik. Namentlich

ist ihm die Verspottung Disraelis (in „*Lothair*“) glänzend gelungen; und was das Beste ist: es ist gar nicht zu stark aufgetragen, — Disraeli könnte das nahezu selbst geschrieben haben!

Auf solche Stil-Nachäffungen ist weder Bret Harte noch sein Nachfolger Fritz Mauthner, der Verfasser von „Nach berühmten Mustern“, zuerst gekommen. In England haben die Brüder Smith (James und Horace) in ihrer Sammlung *Rejected Adresses* (1812) den poetischen Stil der meisten zu Anfang dieses Jahrhunderts lebenden englischen Dichter aufs köstlichste verspottet. Und nach ihnen hat Thackeray für den *Punch* eine Sammlung von „Preis-Novellen“ geschrieben, die an Bosheit ungefähr denen von Bret Harte gleichkommen.

Bret Hartes Schriften sind sämtlich in der Tauchnitz-Sammlung erschienen.

Eine Gesamtausgabe kam in fünf Bänden heraus bei Chatto & Windus in London (1881).

Mark Twain (geboren 1835) heißt mit seinem christlichen Namen Samuel Langhorne Clemens. Der Name, mit dem ihn jetzt Amerika und Europa nennt, ist ein *Nom de guerre*, aber kein *Nom de plume*: er hat ihn von seinen Schiffsgenossen auf dem Mississippi-Schleppdampfer als Spitznamen erhalten.

Mark Twain war früher ein Botsmaat und ist jetzt neben Bret Harte der beliebteste amerikaniche Schriftsteller. Dass er sich seiner Laufbahn nicht schämt, versteht sich von selber; im Gegenteil: er erinnert durch sein letztes größeres Werk: *On the Mississippi* (1883) mit Rührung an seine frühere Beschäftigung. Mark Twain ist der Schriftsteller ohne Vorurteile; sein Hauptreiz besteht in der grenzenlosen Einfalt, mit welcher er seine von allem Gewohnten abweichende Meinung über Menschen und Dinge sagt. Inhaltlich ist er paradox und in der Form von jener Komik, die um so hinreißender wirkt, je ernsthafter sie sich anstellt. Was ein Schriftsteller aus den Narrheiten der zivilisirten Menschheit Lustiges entnehmen kann, das hat Mark Twain getan, und solange die Narren nicht alle werden und ihn sein gottgesegneter Humor nicht verlässt, dürfen wir uns von ihm noch manches Beitrages zur lachenden Litteratur versehen.

Mark Twains erste größere Arbeit war: *The Innocents abroad*, die Beschreibung einer von Amerikanern gemeinsam unternommenen Reise durch Europa und Palästina. Schon hierin zeigte er seine wunderbare Begabung des Blickes für das Absurde, die reichste Quelle des Mark Twainschen Humors. Man liest ihn unter fortwährenden Zuckungen der Gesichtsmuskeln, schämt sich eine Weile, dass man sich über das tolle Zeug himmlisch amüsirt, widersteht vielleicht einige Minuten dem Lachkitzel, — dann aber ist kein Halten: der Verfasser hat uns in seiner Gewalt und wir fühlen, dass es kein Zeichen des Ungeschmackes ist, über Lächerliches zu lachen. Ein deutscher Litterarhistoriker von großem Ansehen glaubte durch das Wort „Hanswurst" Mark Twain abgefertigt zu haben. Merkwürdig, wie wenig Spaß wir Deutschen verstehen! Wenn Mark Twain ein Hanswurst ist, was ist dann Rabelais? Beiläufig war der betreffende Kritiker (Scherr) selbst ein großer Verehrer Rabelais' und ein nicht ungeschickter Nachahmer seiner Manir. Derselbe Kritiker hat aber, offenbar in Unkenntnis der Schriften Mark Twains, diesem vorgeworfen: er sei „ein wütender Deutschenfresser!" Das kann sich natürlich nur auf des Amerikaners köstliches Buch *A tramp abroad* (1880) beziehen. Ich überlasse es dem Urteil jedes, der dieses lustigste Buch der letzten 20 Jahre gelesen, ob Mark Twain sich nicht gerade darin als einen so warmen Freund Deutschlands zeigt, wie nur irgend ein fremder Schriftsteller, der über unser Land geschrieben. Es wäre ja für Mark Twains Bedeutung ziemlich gleichgültig, wie er zu Deutschland steht; aber immerhin sei bemerkt, dass sein Humor sich nirgends liebenswürdiger äußert als in den Kapiteln von *A tramp abroad*, die über Deutschland handeln. Die Schilderung des Heidelberger Studentenlebens mit seinen Mensuren und die gleich darauf folgende Verhöhnung des französischen Duellwesens, durch das Beispiel des lächerlichen Duells zwischen Gambetta und Fourtou, das sind Glanzstellen dieses urkomischen Buches. Wegen des Anhanges: „Über die schreckliche deutsche Sprache" wird ihm doch kein deutscher Leser mit einigem Humor im Leibe ernsthaft zürnen!

Ein drittes Reisebuch Mark Twains: *Roughing it* (zu Deutsch etwa: „Durch Dick und Dünn") schildert die Reise mit seinem Bruder von New-York nach Nevada vor der Erbauung der Pacific-Eisenbahn. Manches darin erinnert an Bret Harte; was Mark Twain

mangelt, ist die Fähigkeit, länger als fünf Minuten ernsthaft zu bleiben. Er erträgt kein Pathos; ertappt er sich darüber, so ist er der Erste, der sich selbst auslacht.

Man kann jetzt nicht mehr sagen, Mark Twain sei nur ein Verfasser komischer Reisebeschreibungen, seitdem er von Jahr zu Jahr, mit erstaunlicher Vielseitigkeit, seine Stoffe gewechselt hat. Da ist zunächst die auch Erwachsene fesselnde Kindergeschichte *Tom Sawyer*, die Schilderung einer Rotte nichtsnutziger Jungen, — nicht ärgerer, als die meisten von uns auch einmal waren —, mit einem Verständnis für das Kindergemüt, wie es bei ihm überrascht. Dann der „geschichtliche“ Roman: *The Prince and the Pauper*, eine völlig neue Gattung insofern, als er darin die wirkliche Geschichte auf den Kopf stellt und nur den Zeitton zu treffen sich bemüht. Mit verblüffender Schalkhaftigkeit sagt er in der Vorrede zu dieser Erzählung: „Vielleicht ist's geschehen, vielleicht ist's nicht geschehen; aber es konnte geschehen.“ Und damit hat er den Kern der Sache getroffen: den Dichter geht nicht das an, was wirklich geschehen ist, sondern was hätte geschehen können und sogar sollen zur größeren Ehre der Poesie.

Mark Twain gehört zu den verhältnismäßig jungen Schriftstellern, von denen wir noch vieles Heitere und Erquickliche zu erwarten haben.

Seine Werke sind sämtlich in der Tauchnitz-Sammlung erschienen. Illustrirte Originalausgaben veranstalteten Chatto & Windus in London.

Schlusswort.

Ich bin am Ende dieser kurzen Skizze, deren Ergebnis für die Poesie ein ähnliches ist wie für England: die Dichter Amerikas sind tot oder alt, und von jüngerem Nachwuchs ist nicht viel zu bemerken; die Prosa beherrscht, wenn auch nicht so ausschließlich wie in England, den Büchermarkt. Aber in Amerika ist es eine Prosa, die von urwüchsiger Eigenart zeugt und sich in zunehmendem Maße auch die Gunst der europäischen Leser erobert; in England eine von Jahr zu Jahr sichtbarer werdende Erschöpfung und Verödung. Es ist misslich, die litterarische Entwickelung eines Volkes auch nur für eine nahe Zukunft anzudeuten; doch so viel dürfen wir auf Grund der offenen Tatsachen voraussagen: je länger der Geist der Victorianischen Aera in England fortdauert, mit seiner Mischung aus Cant, Prüderie und Respektabilität (die deutsche Sprache hat für alle diese Unnatürlichkeiten Gottlob! keine eigenen Wörter), desto sicherer ist das Übergewicht der amerikanischen Litteratur über die englische.

Es ist ein schmerzliches Gefühl, am Schlusse der Darstellung einer großen Litteraturentwickelung zu einem so trübseligen Ergebnis zu gelangen. Dasselbe wird nicht gemildert durch den Trost, dass andere Litteraturen gleichfalls im Zeitalter der „Epigonen“ sich befinden sollen. Nein, die anderen Litteraturen Europas sind ausnahmslos in voller Blüte, verglichen mit der englischen; überall anderswo sehen wir eine Anzahl namhafter älterer Dichter und eine nachdrängende Schar jüngerer Talente, die uns für die nächste Zukunft die Gewissheit einer Litteratur geben. England ist heute ungefähr ebenda angelangt, wo es vor der Mitte des 18. Jahrhunderts stand. Bulwer, Dickens, Thackeray, George Eliot, Carlyle sind tot, — wer wird ihnen folgen und England den Ruhm eines Litteraturvolkes erneuern?

Und doch, ein erhebendes Gefühl trägt Jeder von dem Studium der englischen Litteratur davon: dass sie zu allen Zeiten, und in diesem Jahrhundert mehr als je, die Litteratur eines Volkes von Freien gewesen. In allen andern großen Litteraturen sehen wir die edelsten Kräfte der Nation vergeudet im Kampfe gegen die Regirung des eigenen Landes; hören wir Schlachtrufe der Dichter und Zornesworte der Denker gegen Tyrannei von außen und innen. England, das seit acht Jahrhunderten keinen fremden Feind auf seinem Boden gesehen, hat seit der Reformbill auch jeden Anlass verloren, seine besten Geister aufzubieten zum Widerstande gegen Bedrohungen der bürgerlichen Freiheit. Ein solches Volk kann wol vorübergehend Zeiten dichterischer Ermattung erleben, aber es kann nicht litterarisch untergehen.

Anhang.

Die lesenswertesten Bücher der englischen Litteratur.

Ich folge einem Wunsche zahlreicher Leser der 1. Auflage dieses Buches, indem ich versuche, ein Verzeichnis derjenigen Erscheinungen zusammenzustellen, welche für die Kenntnis der englischen Litteratur die wichtigsten und für den nicht fachwissenschaftlichen Leser zugleich die genussreichsten sind. Ich lasse alle Werke weg, die ihre Bekanntheit — d. h. nur die des Titels! — ausschließlich den Überlieferungen der Litteraturgeschichten, nicht ihrem bleibenden inneren Werte verdanken. Die Kunst ist lang, das Leben kurz, und bei der Fülle des heute auf jeden gebildeten Leser eindrängenden Bücherhaufens ist es nur Fachleuten möglich, auch die schlechten, die langweiligen Werke einer fremden Litteratur zu lesen. Ich lasse bei der Aufstellung dieses Verzeichnisses keine anderen Rücksichten walten, als die des litterarischen Wertes, also weder die der Berühmtheit, noch die der Zimperlichkeit. Das eine und andere Werk ist allerdings aufgenommen worden, weil es, obgleich nicht künstlerisch wertvoll, doch von besonderem Interesse für die Geschichte der Entwickelung der englischen Litteratur ist.

Zur Sprachgeschichte: Marshs *Lectures on English.* Kochs Historische Grammatik der englischen Sprache.

Älteste englische Litteratur: Beowulf. Kädmon.

Alte Volkspoesie: Percys *Reliques of ancient English poetry* Scotts *Minstrelsy of the Scottish Border.*

Chaucers Dichtungen.

Sidneys *Defense of Poesie.*

Spensers *Epithalamium.*

Dodsleys *Old plays.* — Marlowes Faust.

Shakspeare in der Ausgabe von Delius. — Elzes Biographie Shakspeares.

Lockes *On human understanding.*

Bunyans *Pilgrim's Progress.* — Butlers *Hudibras.*

Miltons Werke, die in Prosa nicht zu vergessen. — Über Milton das Werk von A. Stern.

Von Dryden, Congreve, Wycherley so viel, wie man verträgt.

Gays *Beggar's Opera.* — Ramsays *Gentle Shepherd.*

Collins' *Discourse of Free-Thinking.* — Shaftesburys *Characteristics* etc. — Chesterfields Briefe. — Lady Montagues Briefe.

Defoes echten Robinson und alles, was man sonst von ihm findet. — Der *Spectator* von Steele und Addison.

Swifts Werke, mindestens *Gulliver's travels.* — Arbuthnots *History of John Bull.*

Ossians „Gesänge" (Proben genügen). — Chattertons Dichtungen. — Cowpers Dichtungen.

Ausgewählte Reden von Pitt, Burke, Sheridan. — Sheridans Dramen. — Die Junius-Briefe. — Adam Smiths *Wealth of Nations.* — Humes philosophische Schriften. — Gibbons Werke.

Richardsons *Pamela.* — Von Fielding alles, desgleichen von Smollett und Sterne.

Von Goldsmith *The Vicar of Wakefield* und *She stoops to conquer.*

Robert Burns' sämtliche Dichtungen. Über ihn das Werk von J. Frapan.

Lord Byrons Werke und Byrons *Life and Letters* von Thomas Moore. Außerdem die Bücher von Elze, Jeaffreson, Engel über Byron.

Shelleys Werke, besonders *The Cenci.* — Trelawnys *Adventures of a younger son.* — Keats' Dichtungen. — Thomas Moores *Irish Melodies, National Airs, Lalla Rookh, The Fudge Family in Paris, Intercepted letters.*

Rogers' *Italy.* — Von Wordsworth die Auswahl in der Tauchnitz-Sammlung.

Hoods Werke. — Elliotts *Corn Law-Rhymes.* — Cornwalls *English songs.*

Felicia Hemans', Letizia Landons und Caroline Nortons Gedichte. — Elisabeth Brownings *Aurora Leigh.*

Tennysons Dichtungen mit Ausnahme der Dramen und *In memoriam.* — Von Robert Browning die Auswahl bei Tauchnitz. — Rossettis *Ballads and sonnets.*

Von Walter Scott alle Romane nach Belieben. *The Lady of the Lake.* — Kingsleys Romane. — Alles von Bulwer, Dickens, Thackeray, George Eliot.

Von Wilkie Collins so viel man will; langweilig ist er kaum jemals. — Romane von Black, Blackmore, Payn. — Ruffinis sämtliche Romane. — Marryats *Peter Simple.* — Charlotte Brontës *Jane Eyre.* — Miss Mulochs *John Halifax, Gentleman.* — Von Ouida so viel man erträgt. — Die in diesem Buch genannten Romane von Jean Ingelow und E. Lynn-Linton.

Den ganzen Macaulay und fast den ganzen Carlyle; Buckles Torsowerk. — McCarthys *History of our times* und seine Romane.

De Quinceys *Confessions of an English Opium-eater.*

Ruskins Werke. — Alles von Mill und Spencer. — Max Müllers *Lectures on the science of language.*

Zur amerikanischen Litteratur:

Longfellows *Hiawatha* und *Poems.* — Whittiers Dichtungen. — Taylors *Poems of the Orient.* — Millers *Songs of the Sierras.*

Poes Werke.

Alles von Cooper und Hawthorne. — Tourgee's *A fool's errand*, die Romane von Cable, Henry James, Howells. — „*Democracy*". — Alles von Louisa Alcott.

Whitneys *Language and the study of language.* — Bancrofts Geschichte der Vereinigten Staaten. — Motleys Geschichte des Aufstands der Niederlande. — Emersons Prosaschriften.

Alles von Irving, Holmes, Lowell, Artemus Ward, Aldrich, Habberton, Bret Harte, Mark Twain.

—

Namenverzeichnis*).

*) In diesem Verzeichnis ist nicht jede, nur beiläufige, Erwähnung eines Schriftstellers angeführt. — Die **„fetten"** Zahlen bezeichnen die Seite, auf welcher die Hauptstelle über den betreffenden Namen oder Gegenstand zu suchen ist.

D.

E.

F.

G.

H.

O.

P.

Q.

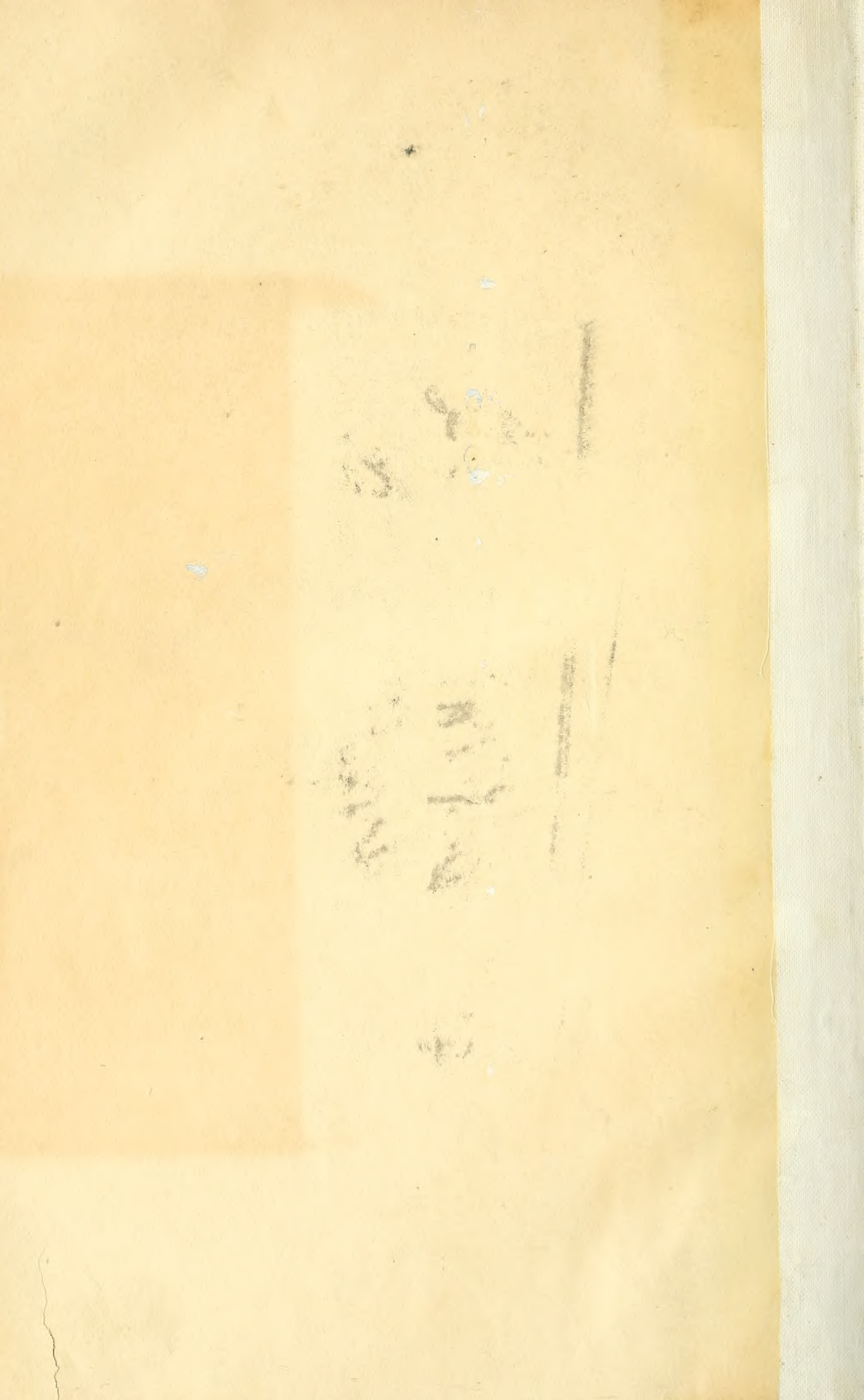
R.

S.

T.

Druck von August Pries in Leipzig






UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 14 11 07 01 002 4